République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université El Hadj Lakhdar - Batna



Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Département de Français

École Doctorale de Français

Antenne de Batna

Thème

Fantastique et Occultisme dans quelques contes de Maupassant

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère

Option ***: Sciences des textes littéraires***

Sous la direction du :

Pr. *Jean Pierre MONTIER*

Présenté & soutenu par :

Melle. *Faouzia DERBALI*

Membres du jury *:*

Président : ***Dr.*** *Said KHADRAOUI, M.C. Université de Batna*

Rapporteur : ***Pr.*** *Jean Pierre MONTIER, PROF. Université de Rennes2*

Examinateur : Dr. *Abdelouaheb DAKHIA, M. C. Université de Biskra.*

Année universitaire

2006/2007

Remerciements

Je tiens à remercier avant tout Mr Jean-Pierre Montier, sans qui ce travail n'aurait pas abouti, pour ses encouragements, sa patience et sa vision admirable, je me sens particulièrement fortuné d'avoir pu bénéficier de cet esprit large.

Je souhaite également remercier le directeur de l'école doctorale, Mr Samir Abdelhamid ; Mr Metateha, et particulièrement Melle Debbache Souad pour le soutient inestimable et l'attention qu'ils nous ont témoigné durant ces années de magistère.

Je remercie celui qui a consacré quelques moments à une partie de ce travail, Mr Deghmani Ammar dont les commentaires, l'enthousiasme et l'encouragement m'ont beaucoup inspiré. J'ai une dette particulière à l'égard des membres du jury de la pé-soutenance de ce mémoire, dont les commentaires et les remarques critiques ont vigoureusement motivé l'aboutissement de ce travail ; Monsieur Khadraoui et Mme Simon,

Je tiens à remercier tous ceux qui ont cru en moi et m'ont soutenu, mes amies, spécialement Samira Ibecheninene, de son aide et de son inspiration

Je ne sais pas comment exprimer mes remerciements auprès de ma famille, exceptionnellement ma très chère mère, dont l'affection indéfectible et les nombreux autres soutiens petits mais cruciaux ont une importance que personne ne saurait quantifier. Et enfin, je tiens à adresser une pensée très affective et de reconnaissance dont je ne peux renier l'aide considérable qu'ils m'ont exprimés : Chafei Yezrech et Mr Messameh Aissa.

DÉDICACE

Je dédie exclusivement ce modeste travail dans lequel je me suis donnée cœur et âme à l'unique personne qui m'a appris que pour se surpasser et aller au delà des choses, il suffirait d'y croire. Que le monde serait toujours beau et qu'il faut en profiter ; que le monde appartient à ceux qui se lèvent tôt et qui sont optimistes

à :

DERBALI Belkacem

Introduction

Pour le sceptique ou le cartésien, qui lient tous les phénomènes à une logique unique et totalisante, il n'en est aucun qui soit inexplicable. L'esprit humain ne saurait perdre sa puissance devant les défis de ceux qui lui paraissent irrationnels, ni être incapable de répondre de façon plausible et satisfaisante. Or, le propre des œuvres fantastiques est de provoquer la rationalité commune à effectuer un examen critique de ses supposées évidences et de ses propres fondements.

Le choix de l'œuvre de Maupassant (1850-1893) n'est pas dû au hasard : ses œuvres représentent une diversité ingénieuse d'images sociales alimentées aux sources de la peur, du fantastique, de l'occulte, mais aussi du réalisme. Ne se réclamant d'aucune école, du moins donnant très vite une coloration toute personnelle à l'héritage qu'il doit à Flaubert, il cherche sans cesse une création plus large que celle associée au simple réalisme, et représente certainement un des meilleurs exemples du mariage de fantastique et de réalisme. Quoiqu'il satisfasse la raison de son lecteur, il n'en fait pas moins une impression profonde sur son imagination, cherchant à engendrer une curiosité permanente et à susciter une fascination pour un monde aussi réaliste que merveilleux, surprenant, déconcertant. Cet auteur a provoqué nos interrogations : nous avons trouvé un profond plaisir dans l'incommensurable qu'il affronte dans ses nouvelles. L'attirance envers l'occulte, envers les forces surnaturelles, la passion pour l'invisible ne lui interdisent nullement de demeurer raisonnable, de conserver l'esprit cartésien et rationnel ! Aussi bien le lecteur y trouve-t-il une véritable aventure, celle de l'écriture.

Phénomènes inexplicables, manifestations de l'étrange, apparitions liées au sommeil et aux rêves, fantômes, figures du « double » : il s'agit d'une œuvre posant à la fois deux types de

questions. Les unes qui touchent à la vie psychique, à ses aléas, ses pathologies. Les autres qui portent de manière plus générale sur le rapport entre fiction et réalité. L'intérêt de Maupassant est précisément de lier les deux niveaux de questionnement, dans une sorte de nœud gordien dont sa vie même démontre à quel point il lui a été douloureux de tenter de le dénouer, grâce justement à l'écriture littéraire.

À cette question difficile, cette étude ne prétend pas donner des réponses tranchées ; elle tente d'offrir plutôt des cadres conceptuels pour penser la fiction dans son rapport à la réalité, pour sa fonction de modélisation d'une expérience humaine. Dans ce travail, nous voulons aller au-delà de la force expressive des antithèses, nous chercherons plutôt à analyser la transparence imaginaire créée par le discours littéraire, qui unifie les images et les symboles pour les proposer au lecteur comme une expérience fictive des limites du vécu, pour lui permettre de jouer avec les dualités du monde réel et de la fiction.

Aussi bien, s'agira-t-il pour nous de mettre en place deux perspectives, l'une envisageant la production littéraire de Maupassant dans son contexte historique particulier, l'autre, plus générale, tenant compte du potentiel du genre et de ses possibles évolutions, questionnant la pertinence trans-historique d'une écriture du « fantastique ».

Il est notable que les premiers textes regroupés sous ce nom à l'époque romantique sont liés étroitement à l'espace onirique particulier au XIXe siècle européen. Mais une approche historique viendrait affirmer la plasticité des textes fantastiques, et confirmerait la pérennité d'un modèle d'écriture et d'un genre qui s'ancrent probablement dans l'opposition fondatrice au « réalisme » ainsi qu'au rationalisme, mais qui perdurent et prennent des formes très diverses aussi bien au XIXe siècle que par la suite. Comme dans *La morte amoureuse* de Théophile Gautier ou *La vénus d'Ille* de Mérimée, textes articulés aux obsessions morbides, comme dans le premier *Horla* de Maupassant, jusqu'au *Tour d'écrou* d'Henry James, paru beaucoup plus tard. Tous ces ouvrages proposent des effets de terreur devant l'inconcevable. Et l'on pense à la seconde version du *Horla* qui présente l'emprise de la possession ou

d'une idée fixe sur un esprit auparavant lucide, stable et raisonnable et qui le pousse d'un coup à un passage vers la folie.

Dès sa naissance, à la fin des Lumières et au tournant de l'époque romantique, le récit fantastique tout en étant construit sur les conventions du récit réaliste en a subverti les codes. Il semblerait qu'au-delà du XIXe siècle, dans plusieurs littératures contemporaines, le fantastique joue encore ce rôle de subversion des codes délimitant le réel, et de voie expérimentale de la littérature. Nous tiendrons donc compte des diverses théories du fantastique et de leur plasticité pour donner une acception souple à ce terme dans notre travail de recherche. Néanmoins, nous pouvons formuler ainsi la question qui nous servira de fil conducteur : *le surnaturel pointé par le fantastique n'est-il qu'irrationnel, ou véhicule-t-il une logique qui lui est propre, et qui par conséquent serait susceptible de dépasser tel contexte historique particulier pour se voir reformulée dans d'autres contextes ?* Il s'est sans doute agi, pour les promoteurs du genre fantastique, de s'emparer du réalisme tel que défini alors pour mieux le détourner, de projeter ainsi les protagonistes et le lecteur dans un dilemme qu'ils peuvent ou non choisir d'élucider de manière plus ou moins satisfaisante pour la « raison ». Dès lors que cette alternative entre raison et déraison vient à exister, et quelle que soit la réponse qu'on lui donne, l'effet fantastique sera établi et il perdurera tout au long de l'histoire littéraire, sous diverses formes. Face à cette impossibilité de choisir, les protagonistes et le lecteur seront en proie à la peur de l'inconnu, et les auteurs se serviront de cet état comme support narratif. Mais n'y a-t-il pas autant de définitions possibles du réalisme que de ses marges ou de ses limites ? Et par conséquent autant de définitions potentielles du « fantastique » ?

Quelle méthode appliquer pour travailler sur ces récits fantastiques ? Il conviendra dans un premier temps de revenir sur quelques définitions données par des critiques importants, car, de même que le fantastique a pu être défini comme une « hésitation entre croire et ne pas croire », une autre hésitation, méthodologique quant à elle, marque également l'histoire des analyses de ces textes. Certaines ont en

effet porté l'accent sur la dimension thématique, soulignant de profondes analogies entre les nombreux textes relevant du « fantastique », et posant l'importance de thèmes tels que justement celui du Double, de la Mort (elle-même comprise comme un aspect du Double), de la sexualité. Mais nous ne saurions nous en tenir là, car comme l'a notamment souligné Tzvetan Todorov, le fantastique ne recourt pas seulement à un ensemble de figures plus ou moins archaïques, il est surtout un fait d'écriture. Aussi bien devrons-nous nous attacher à mettre en avant tout ce qui relève de l'écriture de l'espace et du temps, de la narrativité comprise comme la transformation de situations fictives assumées par l'énonciation. Autrement dit, il s'agira de porter notre attention sur tous les phénomènes définissant le récit fantastique comme texte pleinement littéraire.

L'un des objectifs de notre étude consistera non pas à situer les contes fantastiques de Guy de Maupassant par rapport au genre fantastique, mais à démontrer clairement l'émergence, dans le récit fantastique du XIXe siècle, de la dimension de l'inconscient. Une première partie montrera comment la fiction fantastique est ancrée dans les bouleversements scientifiques qui ont modifié la mentalité occidentale. Une autre partie pose la question de la folie — non pas en tant qu'elle est subie par l'auteur, mais en tant qu'il prend ses manifestations à bras-le-corps et les transforme grâce à l'écriture — comme cause de la transformation de l'univers narratif, car c'est bien ce qui constitue le récit fantastique en un genre émergent. Aussi, en adoptant le choix de mettre en perspective la lecture freudienne et la théorie psychanalytique, notre dernière partie mettra-t-elle en lumière la genèse du problème du Double à la fois en tant que phénomène littéraire et dans sa perspective clinique. L'on peut en effet se demander si la psychanalyse n'a pas mis à jour le phénomène de « *l'inquiétante étrangeté* » sous l'influence de la littérature fantastique. Et inversement, le fait que le récit fantastique reçoive un tel accueil chez le lecteur n'est-il pas dû à son ancrage dans l'inconscient ? Si en effet l'inconscient, comme mécanisme universel, ne date pas de cette période, c'est une

évidence, si même il est présent dans de nombreuses œuvres romanesques, dramatiques ou picturales (ce qu'atteste le corpus des exemples étudiés par Freud lui-même), on ne saurait éluder complètement la question d'une coïncidence entre une sorte d'apogée de cette écriture, qui n'est pas qu'une mode, et les recherches freudiennes. Il existe tout un contexte historique de crise du rationalisme et de la culture qui vient se réfracter sur les intérêts portés, en particulier par Maupassant, envers ce que l'on nommera plus tard le paranormal, qu'il se manifeste par des visions, des voix, des apparitions, des fantômes, et plus largement tout ce qui ressortit au domaine du spiritisme.

Quel est le corpus sur lequel nous nous proposons de travailler ? Leur auteur semble lui-même « double » : quelle différence avec le Maupassant réaliste, auteur de *Bel ami* et *Une vie*, semblable aux héros qu'il crée, homme à la moustache sûre et à la carrure solide comme le décrivent ses biographes et l'ont vu souvent ses contemporains ! Longtemps a eu cours la légende de deux Maupassant, l'un élève très doué de Flaubert, l'autre tourmenté par sa maladie. Il est aussi bien ce canotier insouciant, ce séducteur, cet homme de lettres qui défend ses intérêts financiers, ce snob attiré par les milieux aristocratiques, qu'il est par ailleurs cet homme aliéné victime du mal moderne, emporté par les affres de la modernité et l'esprit nouveau qui se revendique à la fin du XIX siècle. Comme Baudelaire[1] d'ailleurs, dont il est proche, Maupassant prend un malin plaisir à multiplier les attitudes et les masques, à développer les paradoxes, à dénoncer les idées reçus et les préjugés. Quant au style, si souvent décrié pour sa simplicité et sa banalité, il est d'une richesse extraordinaire, résultant d'une réflexion constante sur la création. Maupassant porte un intérêt puissant aux

[1]. Le dernier des romantiques, le premier des modernes. Quasiment ignoré par ses contemporains, condamné, usé par la vie, l'alcool et la drogue, Charles Baudelaire a eu une fin de vie sinistre, mourant à quarante-six ans paralysé et en ayant quasiment perdu l'usage de la parole. Il n'a publié de son vivant qu'un seul recueil, ***les Fleurs du mal*** . Il est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands poètes français. Il fut aussi à l'écoute de son temps, étant l'un des seuls à admirer, ce que tant d'autres n'apercevaient même pas. Jean d'Ormesson dit de lui " Baudelaire n'est pas seulement le poète de la volupté, du vertige et de la mort. Il est aussi un critique d'une merveilleuse intelligence. A une époque où le génie de Wagner est encore méconnu.

mystères de l'être, à l'angoisse qu'on nommera plus tard « existentielle », à cette passion archaïque et universelle qui justement donne son titre à l'une de ses nouvelles : *La peur*[2]. Nous aurons à confronter plusieurs définitions du fantastique aux textes sélectionnés afin de voir leurs limites. Nous pourrons ainsi parvenir à comprendre si la peur n'est qu'*une* visée du fantastique ou *la* visée permanente du fantastique. La peur paraît être un élément d'une importance capitale dans les contes fantastiques sélectionnés ; il semblera donc nécessaire d'appréhender les mécanismes qui la déclenchent, pour mieux discerner l'interpénétration entre le fantastique et la peur. Il traque le mystère et la vérité derrière la banalité :

> *« Pour être ému, il faut que je trouve, dans un livre, de l'humanité saignante ; il faut que les personnages soient mes voisins, mes égaux, passent par les joies et les souffrances que je connais, aient tous un peu de moi, me fassent établir, à mesure que je lis, une sorte de comparaison constante, faisant frissonner mon cœur à des souvenirs intimes, et éveillant à chaque ligne des échos de ma vie de chaque jour. »* [3]

Notre écrivain utilise avec talent les situations les plus banales de la vie quotidienne pour basculer d'un coup dans le paranormal. Ce mélange de réalité et d'étrangetés crée une atmosphère de terreur : d'où l'ambiguïté et la confusion qui font s'interroger sur ce qu'est que la réalité, sa vraisemblance Une question que Maupassant analyse avec génie dans ses nouvelles[4].

Nous nous appuierons donc sur les textes suivants : *Le Horla (première et deuxième versions) ; La main d'écorché ; La main ; Sur l'eau ; La chevelure ; La peur ; Le tic ; Le loup ; Un fou ?; Conte de*

---

[2]. Maupassant, Guy de, *La Peur* (1884), dans *Apparition et autres contes d'angoisse*, éd. Antonia Fonyi, Garnier-Flammarion, 1987.

[3]. Maupassant, Guy de, *En lisant.* Le Gaulois, 9 mars 1882.

[4]. Maupassant a écrit plus de deux cent soixante contes et nouvelles et sept grands romans, *le roman,* texte majeur est une célèbre préface de l'un de ses chefs-d'œuvre, *Pierre et Jean*, où l'auteur analyse l'art du roman avec une magistrale intelligence.

Noël ; Lettre d'un fou ; Auprès d'un mort ; Un cas de divorce ; Apparition ; La Nuit ; Lui ?; L'homme de Mars ; Qui sait ?

Avec ces contes, nous avons l'impression d'entrer dans les coulisses du théâtre et d'avoir la possibilité de découvrir un autre Maupassant plus secret, plus fragile, aux obsessions autres que celles de l'argent ou de sexe. Il est possible de suivre la progression de la maladie chez Maupassant, le journal d'un fou en quelque sort, dans *Le Horla* notamment[5]. Mais si cet ouvrage a pu éventuellement servir de support à des cours de médecine psychiatrique, c'est, quant à nous, son écriture et son potentiel de découverte littéraires qui nous intéresseront. Il s'agit donc de délimiter la manière dont Maupassant pose et déplace la frontière du réel et de l'irréel, du mythe et de la réalité, du rationnel et de l'irrationnel. Donc d'évoquer les fonctions du vraisemblable qu'il maintient tout en en pointant les contradictions. Quand la société passe au filtre de ses intérêts immédiats ce qui s'y définit comme la réalité, ce qu'il reste de subjectivité est-il représenté par le fantastique ? Et cette subjectivité est-elle le champ d'action privilégié du fait littéraire face aux diverses formes de consensus qu'il met en perspective et conteste par là même ?

Aussi, dans le premier chapitre, insisterons-nous sur l'importance des stratégies narratives dans le fonctionnement du récit fantastique. Mais comme ce dernier ne se réduit pas à ses procédés narratifs, nous procéderons également à l'analyse de certains personnages et certains motifs. Le traitement du temps, de l'espace feront l'objet du deuxième chapitre. De rapides analyses de la société du XIXe siècle, de sa mentalité, nous conduiront à comprendre les passions et les hantises qui l'ont marquée, ce que nous allons traiter dans le troisième chapitre.

[5]. Horla (le). Récit de Guy de Maupassant (1850-1893). Un premier «Horla» fut publié à Paris dans le *Gil Blas* le 16 octobre 1886, repris dans *La Vie populaire* le 9 décembre 1886, mais ne fut intégré à aucun recueil du vivant de l'auteur; une seconde version fut publiée directement dans un recueil auquel elle donna son titre chez Ollendorff en mai 1887, avant d'être reprise en feuilleton dans les *Annales politiques et littéraires* du 29 mai au 12 juin 1887.

Puisque le fantastique littéraire met systématiquement en œuvre la créativité, l'imagination et l'affabulation, le deuxième volet de notre étude nous permettra d'en repérer l'utilisation dans quelques contes fantastiques de Maupassant. Mais il nous faudra d'abord montrer que la dimension psychologique de son style relève en fait davantage du « fantastique » entendu non comme une pathologie de la personne mais bien comme une écriture spécifique.

Dans les chapitres I et II de la deuxième partie nous pourrons ainsi explorer les différents procédés et degrés de littérarité aussi bien au niveau du traitement psychologique qu'aux niveaux narratif, sémantique et stylistique. Nous terminerons par une réflexion sur la lecture purement psychanalytique du thème du double, récurrent dans les nouvelles fantastiques de Maupassant. La reconnaissance du Double dans la littérature rencontre, avec Freud, la naissance de la psychanalyse. Mais nous proposerons un changement de perspective : avant de se placer dans celle d'une lecture psychanalytique de la figure du double, encore faut-il comprendre en quoi cette figure, quand Freud se l'approprie au travers de sa propre culture littéraire, aide à la constitution de l'espace analytique, à partir de l'espace littéraire. Le dernier chapitre de la deuxième partie de notre travail, à partir d'une lecture de l'analyse freudienne du double, imposera une autre question : la psychanalyse peut-elle analyser autrement l'*Autre* du texte et de la fiction ? Dans quelle mesure l'approche psychanalytique n'est-elle pas tributaire de la mise en fiction telle qu'imposée par l'élaboration proprement littéraire du Double ?

Le Double ne se laisse pas réduire à une image stéréotypée, traitée auparavant avec ingéniosité par Hoffmann (1776-1822) ou Gérard de Nerval (1808-1855). Maupassant, très tôt, avait souffert de névralgie et, depuis 1884, son mal s'était progressivement aggravé sous l'effet du surmenage intellectuel, des excès, des « paradis artificiels ». Des hallucinations visuelles ajoutaient à son angoisse : il avait l'impression de sentir auprès de lui une présence mystérieuse et hostile. Il était hanté

par l'idée de la mort, et la folie finit par se déclarer en 1891, après un suicide manqué. Il fut interné dans la maison de santé du docteur Blanche où il mourut en 1893 sans avoir retrouvé sa lucidité. Il s'est mis à douter de l'efficacité des sens à nous transmettre le monde sensible ; ainsi en est-il venu à éprouver le surnaturel jusqu'à le voir, comme en cette nuit où «l'Invisible» lui déroba son ombre dans une glace ! Depuis lors, il lui semblait que le miroir était désormais peuplé de ces monstres réputés hanter l'esprit des fous. *Le Horla* présente l'image de ce double, figure surgie d'on ne sait où, traversant d'étranges histoires dont foisonne le début du XIXe siècle, fantasmagories passant les frontières, oscillant d'un monde à l'autre, entre imaginaire et un décor tout à fait réel.

Écrire des textes « fantastiques », est-ce s'emparer du réalisme pour mieux le détourner tout en projetant le lecteur dans un dilemme, une hésitation vite résorbée par le dénouement ? Le surnaturel proprement fantastique n'est-il que de l'irrationnel ? Ne pouvant distinguer le songe de la veille, ni savoir où commence la réalité et où finit l'illusion, le lecteur sera ainsi en proie à la peur de l'inconnu. L'auteur manipule-t-il le lecteur en le mettant dans ce climat ou recrée-t-il et transmet-t-il sa propre peur ? Faut-il être « fou » pour décrire la folie ? Ou plus profondément, la « folie » est-elle simplement cet envers de la « raison », son Double ou sa doublure, de sorte que le fantastique ne ferait alors que mettre en évidence les failles du champ de la rationalité communément admise à telle ou telle époque, dans telle société ? Pour reprendre les termes de notre auteur lui-même, le réaliste n'est il en vérité qu'un « illusionniste » ? Si le vrai peut ne pas être vraisemblable, le surnaturel peut-il ne pas être simplement irrationnel ? Ce que nous considérons comme folie peut-il n'être qu'une autre réalité du « moi » intérieur ? L'intérêt précisément des textes fantastiques, et de ceux de Maupassant en particulier, est bien de montrer que le dénouement des récits n'est pas celui de la crise de croyance, au contraire : les dénouements ne font que l'amplifier, que pérenniser l'interrogation portant à la fois sur le degré de crédibilité qu'il faut accorder à la fiction et sur le degré de certitude qu'il convient de

projeter dans nos outils d'analyse et d'appréhension du « réel ». En quoi l'étude de cette écriture rencontrera inévitablement la question de la littérarité : l'écriture fantastique, en tant qu'elle revient dans le même geste à poser le réel et à en envisager la décomposition, ne coïncide-t-elle pas avec le geste fondateur de toute littérature ?

Première partie

Le fantastique comme approche de l'irreprésentable

Premier chapitre

Du fantastique

1- Qu’est-ce que le fantastique ?

Une définition minimaliste peut poser que si l’écrivain, le romancier ou le conteur peuvent dessiner les images de la vie en subvertissant les visions communes, le monde devient fantastique. Les textes fantastiques ont été présentés comme des scories ou des amusements que de grands auteurs (qu’on peut nommer ou considérer comme réalistes) inventeraient à des moments perdus, pour se distraire. Ailleurs, quand la visée « populaire » est plus explicite, le refus de considérer ces textes comme littéraires est encore plus évident. Cette absence d’intérêt, ce trou noir de la pensée, cette distance, ce rejet mériteraient une enquête quant à ses motifs. Le passage d’un type d’écriture et de culture à un autre, c’est-à-dire de textes marginaux d’amusements pour créer des genres littéraires nouveaux dans le cadre d’une rupture assumée avec les formes anciennes, s’effectue avec le but de sortir d’un endoctrinement symbolique ou même de la tradition culturelle. De même que le sentiment tragique a pris corps avec les tragédies grecques, le sentiment du fantastique a pris force avec l’invention d’un genre en rupture avec l’idéologie résultant d’un bouleversement dans un type de société ; en d’autres termes, le fantastique est sans doute lié à l’impact d’une crise de civilisation.

Devant le texte fantastique, on a le profond sentiment d’être dans un labyrinthe dans lequel on se perd, où se mêlent rêve et réalité, avec parfois un voyage vers l’au-delà, construit de façon à ménager des surprises au dénouement. Il introduit progressivement le surnaturel dans le réel de façon à créer un climat d’angoisse, de peur, d’attente ; son centre d’intérêt est la vie elle-même. Surprenant, énigmatique, mystérieux, il nous laisse perplexe comme devant certains phénomènes de la vie.

Cependant la définition du fantastique varie selon les perspectives sous lesquelles on l’examine. Parmi ces diverses approches, trois courants se sont distingués : l’approche historiciste, illustrée par Castex,

une approche thématique, illustré par Caillois, opposant le fantastique avec le merveilleux, et enfin l'approche structurale de Todorov.

1-1-Définitions générales :

Il paraît naïf ou simplement déraisonnable de penser donner ici l'acception du fantastique qui sera adoptée pour ce travail. Il ne s'agit non pas d'un assemblage de définitions diverses, mais d'une réflexion. Pourtant, afin de permettre une approche rigoureuse, nous tenterons de cerner cette question de façon à limiter notre champ d'investigation à des proportions raisonnables. Pour parvenir à cela, il sera nécessaire de prendre garde aux définitions trop limitatives ou trop indulgentes.

Les spécialistes du fantastique soulignent différents aspects du genre. Tantôt l'accent est mis sur la fonction du fantastique, tantôt sur les particularités du récit, tantôt sur l'effet produit par le texte.

Littré (1863) l'associe aux contes, et, par là même, à la littérature, mais ne permet pas de l'aborder avec grande précision.

Le Robert (1967, rééd. 1996) rapproche le fantastique de termes qui entretiennent avec lui un rapport plus ou moins direct. Il parle, par contre, du « genre fantastique ». Sa définition est associative[6], en ce qu'elle nous permet de savoir à quels domaines le fantastique peut être rattaché.

Nombre de spécialistes ont tenté d'apporter une précision au genre fantastique. Depuis un demi-siècle, c'est-à-dire depuis la publication de la thèse de Pierre-Georges Castex sur « Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant », en 1951, la théorie critique sur le fantastique est devenue un véritable maquis, où les définitions s'entrecroisent, se complètent ou se contredisent :

P.-G. Castex : Le fantastique se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle [7]

[6]. Le genre fantastique dans les œuvres d'art, les ouvrages de l'esprit, contre, réel, vrai, naturaliste, réaliste, banal, ordinaire.

[7]. CASTEX, Pierre-George, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Paris, 1951, p. 8.

L. Vax : Le récit fantastique (…) aime à nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous placés soudainement en présence de l'inexplicable[8].

Ainsi, le fantastique est-il lié, selon la formule de Louis Vax, à « l'appréhension des valeurs négatives »[9] se nourrissant de l'insolite, du mal et de l'épouvante. Il s'agit d'œuvres qui soient conçues dans le but de provoquer auprès du lecteur le sentiment de l'étrange. Idée qu'il emprunte à Freud, mais contrairement à lui, il ne lie pas la notion d'étrangeté à un refoulé quelconque qui fait retour, mais plutôt à l'idée générale de la transformation du réel par la peur.

R. Caillois : Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne[10].

Pour donner libre cours, loin des sentiers du rationnel, aux phantasmes, aux hantises et aux délires ? Pour faire peur, nous communiquer cette sensation délicieusement redoutée de frissonner devant l'effroi du mystère ? Parce que nous trouvons à y nourrir une part de nous-mêmes qui veut vivre de rêves, de superstitions ? Avec Roger Caillois, nous notons fort justement que le propre du fantastique est de manifester un scandale, une déchirure. Au contraire du merveilleux, il agresse. Il fond sur nous, nous heurte, nous bouscule, vient réveiller en nous des craintes, des remords.

Sa permanence et son regain de faveur dans la littérature prouvent que nous n'avons pas encore perdu le goût de jouer, ni peut-être de compter, avec des forces terrifiantes et hostiles

T. Todorov : Le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur -un lecteur qui s'identifie au personnage principale- quant à la nature d'un événement étrange. Cette hésitation peut se résoudre soit parce qu'on admet que l'événement appartient à la réalité ; soit parce qu'on décide qu'il est le fruit de l'imagination ou le

8. VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques,* Que sais-je ? P.U.F, Paris, 1960, p. 5.

9. VAX, Louis, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, P.U.F, Paris, 1979, p. 20.

10. CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique,* Gallimard, Paris, 1965, p. 161.

résultat d'une illusion : autrement dit, on peut décider que l'événement est ou n'est pas.[11]

En somme, si on se fie à cette conception, le véritable récit fantastique selon Todorov serait un texte qui présenterait d'abord des procédés de familiarisation, et ensuite des effets de distanciation qui laissent ouverte l'interprétation du lecteur.

Le récit fantastique, **d'Irène Bessière** est sous-titré : « La poétique de l'incertain ». L'on y trouve cette définition :

> *« L'événement narré [...] se présente [...] d'abord comme une énigme qui devient fantastique par la superposition de deux probabilités externes l'une rationnelle et empirique (loi physique, rêve, délire, illusion visuelle qui correspond à la motivation réaliste) ; l'autre rationnelle et méta-empirique (mythologie, théologie des miracles et des prodiges, occultisme, etc.) qui transpose l'irréalité sur le plan surnaturel, extra-naturel et qui, par là-même, la rend concevable à défaut d'acceptable.[...] La codification du réel est paradoxalement la meilleure médiation du fantastique»*[12].

Nous séparons l'approche de Roger **Bozzetto** des précédentes car malgré l'importance accordée à la reproduction du monde réel, il limite sa théorie, non pas au genre en son intégralité, mais à *« une proposition minimale qui renvoie plus à la notion de sentiment du "fantastique" et à sa visée »*[13]. Cette délimitation permet de ne pas prétendre atteindre une *théorie du fantastique* mais de mieux envisager les ressorts qui créent *le fantastique*. Autrement dit dans ses réflexions

[11]. TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, Paris, p. 165.

[12]. BESSIERE, Irène, *Le Récit fantastique : la Poétique de l'incertain*, Larousse, Paris, 1974, p. 32.

[13]. BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques*, Publication de l'Université de Provence, 1998, p. 209.

sur les démarcations entre le fantastique et les dimensions mythologiques et idéologiques, R. Bozzetto insiste sur l'effet perturbateur du fantastique : « *Le texte fantastique instaure et rend sensible un type particulier de rapport au monde* »[14].

1-2-Genres apparentés et sous-genres :

On considère souvent le fantastique comme très proche de la science-fiction. Néanmoins, d'importantes différences les distinguent : la science-fiction ne relève pas du surnaturel, et se veut rationnelle. Ainsi, *La Machine à explorer le temps,* de H.G. Wells, est un roman de science-fiction, car le héros voyage dans le temps grâce à une machine conçue à cet effet, autrement dit grâce à un procédé technologique. La science fiction s'établit sur des bases scientifiques, elle ne vise le surnaturel que pour le résorber, ou l'intégrer à une perspective futuriste.
Le fantastique est également apparenté au *réalisme magique*, genre propre à la littérature latino-américaine et fondé sur l'insertion d'éléments surnaturels dans un récit réaliste. C'est une littérature imprégnée de philosophie et d'imaginaire, avec Cortázar, Borges évidemment. Citons enfin les genres suivants : l'horreur, la fantaisie, les histoires de fantômes et l'absurde. On peut aussi comprendre que *l'horreur* en soit un sous-genre, quand bien même on lui confierait un caractère réaliste.
Certains écrits fantastiques sont encore considérés comme de la paralittérature, de la sous-littérature même, pour faire vendre des craintes et des sentiments ; dans l'attente d'une reconnaissance universitaire, ce que dénigre Stephen King le roi de l'horreur moderne, dans son *Anatomie de l'Horreur.*

Aussi que les territoires du fantastique ne devraient pas supporter de définitions. Lire un ouvrage critique tel que celui de Todorov, un pan historique et intellectuel très intéressant, permet de mettre en abîme la réflexion sur le sujet et de constater l'évolution du panorama critique et de la réception du fantastique.

[14]. *Ibid.*

1-3-Aspects thématiques du fantastique :

a. La peur

La lecture de textes fantastiques provoque souvent — mais non nécessairement — un sentiment de peur ou d'angoisse. Sigmund Freud explique ce sentiment par l'*inquiétante étrangeté* propre à la littérature fantastique. Le terme allemand utilisé par Freud est *Unheimliche* qui signifie « non-familier » mais aussi « non-caché ». Ainsi, le propre du fantastique serait de révéler des choses habituellement cachées, des choses que nous ne voulons pas voir : le sang, les cadavres, des apparitions dans l'obscurité, les bêtes, des voix…

b. Le Mal

Généralement les manifestations du surnaturel dans la littérature fantastique sont sinistres : pas de place pour les anges, les bonnes fées ou les bons génies. Le fantastique fait la part belle au Mal et à ses incarnations. C'est aussi une littérature de la souffrance, de la folie, de l'échec. En ce sens, elle marque une rupture profonde avec l'optimisme du siècle des Lumières.

c. La sexualité

La psychanalyse interprète volontiers le genre fantastique comme l'expression de désirs sexuels inavouables. Il est relativement facile en effet d'associer à chacun des thèmes du fantastique une forme de sexualité anormale : ainsi, la sorcellerie équivaut à la nymphomanie, le vampirisme au sado-masochisme etc. Toutefois cet aspect concerne plutôt le surnaturel en général que le fantastique. De plus, comme tous les symboles, les thèmes du fantastique peuvent recevoir des interprétations différentes suivant le contexte. Ainsi le symbole du Double peut signifier l'isolement d'un individu qui n'a plus de contact avec le monde extérieur.

Par ailleurs, la sexualité intervient explicitement et non plus symboliquement dans de nombreux récits fantastiques. Un désir amoureux très violent est souvent la cause qui amène le héros à basculer dans un univers fantastique, comme dans *La Chevelure* de Maupassant. « *Quelle singulière chose que la tentation ! on regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferait un visage de femme. Son charme entre en vous, charme étrange qui vient de sa forme, de sa couleur, de sa physionomie de chose ; et on l'aime déjà, on le désire, on le veut* »[15].

d. L'absurde

De nombreux auteurs ont tiré le fantastique vers l'absurde. Dans *Le Nez* de Gogol, un personnage se plaint que son nez s'est enfui. Une nouvelle de Kafka (*le terrier*)[16] décrit la découverte d'une fabuleuse taupe géante qui plonge le narrateur dans la perplexité. Ou dans *La bête à maît'Belhomme* de Maupassant, où toute la diligence s'égaie de trouver une fourmi dans l'oreille d'un paysan. Le gros Toine, devenu paralytique, est forcé par sa femme à couver des œufs et battu s'il bouge (dans *Toine*) …Ces contes expriment la dérision universelle et la tristesse de la vie.

e. Le mythe

La voie du mythe s'impose par l'inévitable rapprochement du récit fantastique avec le conte, en effet les mythes comme les contes donnent une vue allégorique de la création, ils transmettent des notions de morale comme le bien, le mal, le juste, l'injuste…

[15]. MAUPASSANT, Guy (de), *La chevelure.* In : *Le Horla,* Pocket Classiques,1998. P. 79.

[16]. *Le Terrier* est l'une des dernières nouvelles écrites par Franz Kafka et qui reste inachevée. Conte fantastique de l'irrationnel et du rationnel, elle nous entraîne dans les méandres d'une aventure souterraine et singulière. Irrationnel comme certaines peurs, peurs du monde, de l'inconnu, peur d'autrui.

2-Le fantastique en tant qu'énoncé requérant l'interprétation :

Le texte fantastique est par nature ambigu et demande à être interprété correctement. Les auteurs ont donc souvent recours à des techniques narratives qui conditionnent le lecteur. Les textes courts (contes et nouvelles) qui permettent de maintenir la tension dramatique sont privilégiés. Il est souvent fait appel à un narrateur, parfois redoublé d'un second narrateur qui introduit le récit et le met à distance.

Le lecteur du texte fantastique se retrouve face à un choix paradoxal : soit il fait confiance au narrateur et accepte la version « surnaturelle », et alors le texte devient évidemment une fiction ; soit il préfère une explication « rationnelle » qui ramène le texte dans le champ du réalisme, mais alors il doit mettre en doute la crédibilité du narrateur.

On peut aussi envisager le fantastique comme l'interprétation littérale de figures métaphoriques. Ainsi le cloporte de *La Métamorphose* de Kafka est à la fois une métaphore de l'individu insignifiant et un véritable insecte. Le fantastique amène donc à s'interroger sur ce qu'est un texte littéraire et sur son rapport à la réalité.

Quelques modèles d'analyse du fantastique :

Après avoir fait le tour des tentatives les plus connues pour définir le fantastique, nous en reviendrons à savoir selon quelles modalités se fait l'analyse des textes inscrits dans ce registre. Nous en trouvons trois approches critiques :

Une approche historique et philologique – méthode née au XIXe siècle, avec Pierre-George Castex, en étudiant le conte fantastique en France. Une approche thématique ou sémantique avec Roger Caillois et Louis Vax, pour en terminer l'approche structurale avec Todorov.

Pour ce qui est du principe de la première, le sens de l'œuvre n'est que le résultat d'un processus historique, l'œuvre est liée à son contexte dans son évolution historique, la philologie reconstitue l'histoire et la filiation du texte du manuscrit jusqu'à son édition.

La seconde s'appuie sur deux approches sémantiques **:** l'une *objective* ; le monde fantastique est décrit dans sa composition, être surnaturels, temps, lieu, motifs et aventures. L'autre *subjective* ; qui décrit l'ensemble des réactions du sujet humain face au fantastique, la fascination, l'horreur ou la répulsion, l'inquiétude, l'angoisse, ou la terreur. La convergence des deux fait naître la signification du fantastique.

Cette analyse sémantique se fait selon quatre formes. Premièrement en donnant une définition générale qui distingue le fantastique des catégories voisines, comme le merveilleux ; puis vient une classification des éléments constitutifs du monde fantastique, suivie d'une étude de la subjectivité du héros en proie au fantastique ; et enfin une réflexion sur l'expressivité fantastique. Caillois quant à lui oppose le fantastique au merveilleux, par deux traits distinctifs : dans le merveilleux, l'enchantement va de soi, tandis qu'en fantastique, le surnaturel est rupture de la cohérence universelle. Dénouement heureux dans les contes de fées, dénouement souvent tragique en fantastique.

Et pour ce qui est des thèmes que traite le fantastique, ils se représenteront comme suit : Diable et Sorcellerie ; Mort, fantômes, doubles et vampires ; La femme et l'amour ; Le monstre ; Le monde du rêve et ses relations avec le réel ; Modifications de l'espace et du temps…

Dans cette approche le héros se présente comme subjectif et sa subjectivité est liée à la peur avec ses deux dimensions : la répulsion et l'attirance, qui sont deux aspects du Sacré. On se demandera alors ce qu'il en est du rapport du lecteur à l'histoire fantastique : en cela le

lecteur peut avoir le choix pour s'identifier en partie au héros, comme il peut prendre ses distances vis-à-vis de lui.

Nous terminerons avec la dernière approche de Todorov, selon laquelle le principe s'appuie sur la suprématie du syntaxique par rapport à la sémantique. Un nombre défini d'unités et de règles sont combinées. L'organisation du nombre des phénomènes donnera le sens de l'œuvre. Pour Todorov le texte fantastique est un tout intégrant personnages et actions, il essaye d'appliquer une méthode structurale au fantastique, posant que l'œuvre fonctionne à la manière d'un système. Le lecteur tombe dans l'hésitation quant à l'explication des événements produits. Il peut s'y identifier tout en refusant l'interprétation allégorique et poétique.

3- Figure fantastique comme constitution socio-anthropologique

3-1-Origine du genre :

Le fantastique est apparu à une époque récente (XVIIIe siècle), en réaction contre l'esprit des Lumières, puis au siècle suivant en opposition à la révolution industrielle et le triomphe de la science. Le fantastique fait resurgir un surnaturel proposant diverses aberrations, mettant en scène divers thèmes ou icônes en réaction contre la réalité. Ainsi est créé, dans un cadre réaliste, un déséquilibre qui produit un malaise, provoquant chez les personnages, et souvent chez les lecteurs ou spectateurs, la peur, voire l'épouvante. Ce malaise vient aussi de ce que le fantastique prend plaisir à briser les tabous sociaux, religieux et physiques. Il met en scène des histoires de fantômes, de pactes diaboliques et de maisons hantées, avant de devenir, au XIXe siècle, une critique de la société, développant les thèmes du double (William Wilson *d'Edgar Poe, le Horla chez Maupassant*), du cauchemar (Aurélia de *Gérard de Nerval*), du vampire (Dracula de *Bram Stoker*) et

de la folie (Le Horla de *Maupassant*).le fantastique se renouvelle au XXe siècle, en suivant les évolutions sociales.

Mais la véritable source du genre fantastique fut le roman gothique anglais de la fin du XVIIIe siècle. Outre l'apparition des thèmes propres au fantastique (les fantômes, le diable, les vampires) ces romans qui véhiculent une atmosphère d'horreur introduisent l'ambiguïté caractéristique du genre.

L'autre précurseur de la littérature fantastique est le français Jacques Cazotte avec son court roman *Le Diable amoureux* (1772). L'aspect surnaturel y est moins développé que dans les romans gothiques, mais l'hésitation entre explication rationnelle et irrationnelle y est plus nette. Cazotte aura une influence directe sur Nodier et ses successeurs français.

3-1-1-Le fantastique allemand du début du XIXe :

C'est en Allemagne que naîtra vraiment la littérature fantastique proprement dite, avec surtout Hoffmann. Le fantastique de Hoffmann se caractérise par l'exaltation, le chaos, et la frénésie. Le roman *Les Élixirs du diable*, qui revendique la filiation du *Moine* de Lewis[17], accumule de façon souvent incohérente les épisodes de natures très différentes : histoire d'amour, méditations esthétiques ou politiques, aventures picaresques, épopée familiale, extases mystiques, etc. Le thème de la folie et de la solitude est central dans l'œuvre de Hoffmann. Celui-ci a eu une influence universelle et pratiquement continue sur le genre. Ses contes forment un véritable répertoire du fantastique, décliné par la suite par d'autres auteurs et dans d'autres arts (opéra, ballet, cinéma).

3-1-2-Conteurs français :

17. Matthew Gregory Lewis (1775-1818) : *Le Moine* (1796) fut la première et la plus riche de ses œuvres. Lorsqu' il le composa, il n'avait guère plus de vingt ans. Ce roman fit sensation, par son anti-religiosité et sa sexualité, l'œuvre fit scandale, avec une histoire d'amour envoûtante, et où l'on croise la noirceur des âmes.

En 1772, Jacques Cazotte publie *Le Diable amoureux*, l'un des premiers livres qui se rapportent au fantastique. Dès les années 1830 les contes d'Hoffmann sont traduits en français et rencontrent un succès spectaculaire. Nodier est l'un des premiers à produire des contes fantastiques en France, suivi de Balzac, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, puis Guy de Maupassant. La finesse de l'analyse psychologique prend le pas sur la folie déchaînée et morbide des débuts du fantastique. Les œuvres se veulent aussi mieux construites. Ces auteurs adoptent volontiers un style neutre et accentuent les éléments réalistes.
En marge de ce courant, les nouvelles fantastiques de Nerval reprennent les thèmes de la solitude et de la folie d'Hoffmann, tout en y ajoutant des éléments autobiographiques (Nerval lui-même souffrait de troubles psychologiques), de même pour Maupassant à la seule différence que ce dernier décrivait sa souffrance avant d'être vraiment atteint dans sa santé mentale.

La mode du conte fantastique reste vigoureuse en France jusqu'à la fin du XIXe. Enfin, le conte fantastique peut être une occasion de faire de la critique sociale, souvent dirigée contre le matérialisme bourgeois : c'est le cas pour Villiers de l'Isle-Adam[18].

3-1-3-L'Angleterre victorienne :

Paradoxalement, l'Angleterre victorienne ne suscita que peu d'auteurs fantastiques cette tendance qu'il avait inspirée en tant que promoteur de genre, n'avais pas trouvé écho dans la tradition littéraire

[18]. Tout mouvement littéraire sécrète son antagoniste. Après les tranches de vie dont le naturalisme finit par abuser, le goût revint, vers la fin du siècle, à des visions plus rassurantes, à un monde plus serein, à une philosophie idéaliste. Que Villiers l'Isle-Adam, aide à comprendre dans sa réaction face à un monde jugé trop matérialiste. *Tribulat Bonhomet* exprime par instant la hargne de l'écrivain.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre fantastique de Villiers de l'Isle-Adam reste l'une des plus originales de son siècle par la richesse d'invention malgré l'agressivité contre son temps, contre la bourgeoisie et l'aristocratie digérant mal les premiers chocs du socialisme de l'époque.

anglaise. Signalons toutefois l'Irlandais Sheridan Le Fanu (1814-1873), auteur notamment du roman *Carmilla*[19]. Ce classique du récit de vampirisme inspira le célèbre *Dracula* de Bram Stoker [20](1847-1912). Ou encore Oscar Wilde (1854-1900) qui parodia le genre fantastique dans sa nouvelle *Le Fantôme de Canterville*[21]. En revanche, cette période vit la naissance de nouveaux genres de littérature populaire apparentés au fantastique : le roman policier, la science-fiction avec H.G. Wells (1866-1946)[22] et Shelley (1792-1822). Bien plus tard, c'est encore en Angleterre que naîtra le genre Fantasy, avec de J.R.R. Tolkien (1892-1973).

Il est à souligner également l'originalité et la perfection des textes fantastiques de l'Anglo-américain Henry James (1843-1916), sa nouvelle la plus connue, *Le Tour d'écrou*[23], plonge le lecteur dans un abîme de perplexité. Par la grâce de son style allusif, James amène le lecteur à douter de chacun des personnages tour à tour, de sorte que la vérité ultime sur cette histoire est impossible à établir. Bien sûr, pour qui connaît bien l'œuvre de James, est averti de ne pas perdre de vue

---

[19]. Publié en 1871, *Carmilla* est l'une des premières œuvres du genre vampirique. Ce roman notamment a fortement influencé Bram Stoker pour son chef d'œuvre *Dracula*.

[20]. Stoker publie en 1882 un recueil d'histoires pour enfants puis se consacrer dès 1890, à l'écriture d'un roman inspiré par un personnage du 15e siècle, le chevalier Drakul. Bram Stoker passe beaucoup de temps à se documenter et fréquente les cercles ésotériques de la société londonienne. Dracula sort en 1897 et s'avère un succès.

[21]. Publiée en 1887.

[22]. Considéré comme l'un des fondateurs de la science-fiction moderne, Herbert George Wells est à la fois journaliste, professeur, sociologue et romancier, il obtient une bourse pour poursuivre des études de biologie sous la tutelle d'un ami de Darwin. Cette formation scientifique influence considérablement ses romans, à commencer par *'La Machine à explorer le temps'*, qu'il publie en 1895 et qui connaît un succès immédiat. Ses romans les plus célèbres : *'L' Ile du docteur Moreau'* en 1895, *'L' Homme invisible'* en 1897, et la *'Guerre des mondes'* en 1898

[23]. Parue en 1898, difficile à définir le genre : surnaturel traquant bien la société de l'époque, une grande once de psychologie également. Un conte terrifiant et obscur, une authentique histoire de revenants. Qui peut aussi risquer une interprétation psychanalytique : l'institutrice, qu'on nous présentait comme une belle âme, est une fille niaise et refoulée. Les désirs charnels qu'éveille sa passion pour le tuteur lui font horreur : elle les projette sur le couple de serviteurs. L'horreur qu'elle a d'elle-même prend corps dans les phantasmes. Or, H. James ne voulait livrer au public ni un document clinique, ni un témoignage sur l'au-delà, qui ressortiraient non à l'art, mais à la connaissance. Il ne veut que produire un certain effet esthétique. De là vient que l'œuvre reste délibérément obscure et ambigüe.

qu'il n'y a pas de réalité en soi, qu'il n'y a de réel qu'imaginaire, qu'il n'y a de faits que psychiques, comme le souligne Todorov dans son étude sur les fantômes de Henry James : *« Le Tour d'écrou de Henry James offre une ... variante ... où la perception fait écran plutôt qu'elle ne dévoile…l'attention est si fortement concentrée sur l'acte de perception que nous ignorerons toujours la nature de ce qui est perçu… l'angoisse prédomine ici mais elle revêt un caractère beaucoup plus ambigu que chez Maupassant »*[24].

3-1-4-Le fantastique américain :

A sa naissance au début du XIXe siècle, la littérature américaine est fortement marquée par le roman gothique anglais et le fantastique. C'est une littérature très sombre, marquée par la violence,
Edgar Allan Poe et quelques-uns de ses compatriotes imposent la nouvelle et le conte comme formes d'expression privilégiées. Poe joue aussi un rôle particulier en élaborant une théorie esthétique personnelle[25]. Enfin, il fait aussi partie des pionniers de la science-fiction et du roman policier. Un genre souvent dénigré mais qui est pourtant une des catégories de romans les plus lues. Baudelaire était surtout fasciné par le caractère saturnien de l'homme et de l'œuvre qui va d'ailleurs influencer grandement les poètes du mouvement symboliste.

[24]. TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Edition du Seuil, 1970, p. 111.

[25]. Avec Poe on n'est jamais sûr de rien, il était capable de sacrées mystifications – ses nouvelles sont présentées comme de véritable enquêtes policières et non plus d'œuvres de fiction ; basée sur un raisonnement logique et mise en scène d'une manière progressive pour faire monter la tension et la curiosité du lecteur, pour arriver à la fin à la solution d'un mystère, solution que le lecteur aurait pu trouver lui-même car l'auteur ne lui avait rien caché des prémisses sur lesquelles elle est bâtie. Edgar Poe aurait appelé quelque part ces nouvelles des nouvelles «ratiocinantes», entièrement basées sur des raisonnements et un jeu de pistes, et pourtant aussi passionnantes à lire que l'œuvre de Stevenson. Ceci étant, Poe est quasi unanimement considéré comme le créateur du roman policier.

Tout en s'inspirant de cette tradition, Lovecraft lui donne un tour particulier, plus proche de l'horreur. Lovecraft inspirera de nombreux auteurs au XXe siècle, notamment Stephen King.

Aujourd'hui si nous regardons des séries télévisées policières inspirées du roman policier, nous nous apercevons que le réalisme et la vraisemblance des situations occupe une place prépondérante malgré le caractère parfois saugrenu. Les auteurs de romans policiers sont nombreux et souvent très prolixes : Agatha Christie, Sir Arthur Conan Doyle (mettant en scène le détective Sherlock Holmes), dont l'œuvre a nettement marqué le champ français du roman policier traduit de l'anglais au début du 20e siècle... Puis émerge Dashiell Hammett (1894-1961), dont l'œuvre allait bouleverser les champs source et cible en imposant le roman noir. Au roman noir allait succéder le roman à suspense à la fin des années 1960, puis laisser la place au polar et au néo-polar politique.

3-1-5-Le fantastique russe et d'Europe centrale :

Pendant les années de censure du régime de Staline, le fantastique servira d'échappatoire aux écrivains refusant le réalisme socialiste. Profitant de l'immense répertoire des contes et légendes populaires russes, et encouragé par Alexandre Pouchkine qui introduisit le genre fantastique en Russie avec le célèbre conte *La Dame de pique,*[26]Nicolas Gogol (1809-1852) publie à son tour des contes fantastiques dont les plus célèbres sont *le Nez*[27] et *le Journal d'un fou*. Ces récits introduisent un changement de nature assez profond par rapport à la tradition fantastique. La peur y joue un rôle négligeable, en

[26]. 1834.

[27]. Paru dans *Nouvelles de Petersbourg (*Titre posthume): recueil de nouvelles humoristiques et satirique qui n'est pas pour Gogol l'objet d'une étude systématique, mais l'occasion de voyages fantastiques, au sens le plus large du terme. C'est la ville des rencontres inopinées. Chacun peut y tomber sur des voleurs (*Le Manteau*), sur un tableau énigmatique (*Le Portrait),* sur deux chiens qui parlent (*Journal d'un fou),* ou encore... sur son propre nez, déguisé en conseiller d'État. *Le Nez* considéré dans la littérature mondiale comme la première œuvre fantastique écrite, ce nez qui se promène tout seul en redingote : du fantastique mêlé de folie! Une étude psychologique du texte montre un problème de castration.

revanche l'absurde, voire l'humour, devient un élément essentiel. Ce style nouveau fera des émules en Russie même : *Le Double (1846)*, un des tous premiers récits de Dostoïevski (1821-1881)[28], doit beaucoup à Gogol.

C’est avec le tchèque Franz Kafka (1883-1924) que ce fantastique grotesque et absurde dans un style sobre qui dépeint la condition humaine et l’angoisse de la quête de l’identité, que prend toute son ampleur, et entre en résonance avec des préoccupations métaphysiques (le mal et présence du diable).

3-1-6-Le fantastique chez les surréalistes :

Le mouvement surréaliste, fondé à Paris en 1924 par André Breton, partage avec la littérature fantastique certaines thématiques telles que l'érotisme, la mort, la nuit, etc. Ce mouvement contribue de fait à redécouvrir certains classiques de la littérature fantastique et surtout gothique. Cependant le rapprochement ne va guère plus loin, car la dialectique entre fiction et réalité propre au genre fantastique s'oppose à l'esthétique surréaliste qui prône la fusion du rêve et de la réalité. Une œuvre telle que *La liberté ou l'amour !*(1927) de Robert Desnos doit être lue comme une fable poétique et non comme un récit d'événements surnaturels.

Nouveau regard sur la littérature fantastique, porté par l'érudition et le goût du pastiche. L’écrivain J .L.Borges déclare que « l'érudition est la forme moderne du fantastique » ainsi, la fable irréalise t-elle le véridique et, en retour, en reçoit-elle cette autorité propre aux mythes. La vérité ici, c’est celle de l’esprit de l’écriture où s’incarnent tant d’aventures savoureuses ; écriture incisive, elliptique, riche en filiation secrète, en paradoxes nécessaires. Ce fantastique que l'on pourrait qualifier de post-moderne cherche ses thèmes aussi bien dans l'histoire littéraire que dans la philosophie et la théologie, tout en conservant un caractère angoissant ou effrayant. Ainsi de nouveaux thèmes sont

[28]. Son œuvre tourmentée, hantée par la recherche de l'authenticité, est à la fois un tableau réaliste du monde et une somme universelle et prophétique de l'âme humaine.

explorés : les voyages à travers le temps, les mondes parallèles, les vies parallèles... Enfin, cette tradition sera reprise plus tard (dans les années 1960-1970) par l'écrivain franco-argentin Julio Cortázar[29].

3-2-Un passé qui ne veut pas mourir :

Le surnaturel et le fantastique manifestent dans presque toute la littérature gothique jusqu'au début du XXe siècle, la survie de des sociétés traditionnelles. Celles-ci sont marquées par l'omniprésence de la religion et de la superstition face à l'avènement d'une société urbaine, démocratique et rationnelle. La place centrale jouée par la figure du fantôme est symbolique de ce passé qui ne veut pas mourir.

3-2-1- Le fantastique et la censure :

Le fantastique a souvent été utilisé par des auteurs pour contourner la censure. Les romantiques allemands ont ainsi pu glisser des critiques politiques sous les dehors de la fiction. Parfois le simple fait d'adopter le genre fantastique vaut revendication de l'autonomie de la littérature contre ceux qui veulent l'asservir : ainsi des auteurs russes dissidents à l'époque du réalisme socialiste.

3-2-2-Censurer : refouler, réprimer, condamner. L'exemple de Maupassant

C'est d'un autre type de censure que nous allons parler à présent. Selon Fonyi Antonia, dans la perspective de la psychanalyse, *« il n'y a pas de littérature sans intervention de la censure : le matériel inconscient de l'œuvre ne peut s'exprimer que déguisé, déformé, devenu méconnaissable pour la conscience. Le travail de cette première censure, liée au refoulement est préalable à l'écriture pour sa majeure partie, mais il peut se prolonger au cours de l'élaboration écrite des*

4[0]. Il a fait sa spécialité de l'hypallage narrative. Plusieurs de ses contes mettent en scène la rencontre de deux personnages et à travers eux de deux univers qui échangent leurs identités.

fantasmes, de sorte qu'il se laisse déceler quelquefois à travers la succession des différents états du texte. La seconde censure, en revanche, située dans le système préconscient-conscient, se trouve souvent consignée dans les textes»[30].

Ce sont ces différentes interventions de la censure, mobilisée en premier lieu comme défense contre la menace de la psychose, qu'on lira dans les textes de Maupassant.

3-3-conte fantastique, modalités d'écriture :

Le texte fantastique évolue selon trois phase, les procédées de *familiarisations* déterminent la première phase. L'homme prend du recul par rapport à certain type d'imaginaire quitte l'ordre de la pensée mythique pour trouver la rationalisation. Les procédés de *distanciation*, par contre, constituent davantage une mise à l'épreuve de la raison objective, ils appartiennent à la deuxième phase d'évolution. La troisième phase commence lorsque l'accent est mis sur les procédés d*'imposition*, car ceux-ci confirment le fantastique en tant que jeu littéraire et culturel.

Dans les récits où le fantastique se présente, non pas comme un jeu littéraire, mais comme une réalité objective, il tend à s'imposer de préférence par les effets de *distanciation* mis en œuvre par le texte même. L'auteur accroît d'abord la distance entre le lecteur et les événements inexplicables. En procédant de la sorte, il vient à la rencontre de son lecteur qui, être rationnel, n'est pas enclin à croire aux événements qui s'opposent aux lois de la nature. Ayant ainsi obtenu la complicité de son lecteur, l'auteur a préparé le terrain pour que le fantastique puisse s'imposer avec force. Les stratégies narratives n'ont pour but que de manœuvrer le lecteur de telle façon qu'il accepte l'incroyable, ou du moins ne s'y oppose pas.

---

[30]. FONYI, Antonia, *Genèse et censure psychique. L'exemple de Maupassant* », coll. Textes et Manuscrits. CNRS, Paris, 2005, pp. 97-114.

Deuxième chapitre

Le fantastique de Maupassant dans son siècle

1- Maupassant et l'esprit de son siècle

Parler de l'ensemble du XIXe siècle constitue un grand défi, et ce qui suivra ne prétend pas donner une vue panoramique sur la création littéraire de cette époque. Soulignons toutefois que pendant tout ce siècle s'est produite une évolution continue, correspondant à des changements successifs sur divers plans, dans l'état des esprits notamment, avec la naissance puis l'affirmation de l'individualisme, le développement des sciences. Ces enjeux de tous ordres suscitèrent des clivages très forts et la création des grands mouvements littéraires : l'école romantique, les réalismes, le naturalisme puis, en réaction contre le romantisme et les réalismes, le symbolisme. Le romantisme avait commencé à rejeter le classicisme, de Malherbe (1555-1628), à Boileau (1648-1704), qui étouffait l'inspiration, et après le jeune Victor Hugo (1802-1885) les écrivains de ce siècle proclamèrent tous la liberté littéraire. Le XIXe siècle est très loin d'être exclusivement le siècle du romantisme, il faut le souligner, mais cette remarque n'équivaut pas à en dénier l'importance. Les théories romantiques introduisent l'individualisme et le lyrisme comme manière spécifique de s'inscrire dans le cours de l'Histoire. L'écrivain ou le poète donnent désormais la principale place à leur Moi, un sujet déjà fortement perçu comme problématique, voire « en crise », comme c'était déjà le cas avec Rousseau (1712-1778), et comme cela le sera plus ouvertement encore chez Nerval (1808-1855), par exemple. Ce sont la sensibilité et l'imagination et non plus la raison seule qui priment. L'essentiel est de puiser l'inspiration non pas à la mythologie des anciens mais à de nouvelles sources telles la nature, le merveilleux religieux, les littératures étrangères, les pays d'Orient. Musset (1810-1857), dont l'œuvre est l'écho de sa vie agitée de passions, se présente aussi comme un conteur spirituel : ses nouvelles en prose et ses contes en vers ont beaucoup de fantaisie et de grâce. Madame de Staël (1766 -1817), dont l'œuvre est en majorité de la critique littéraire et de l'autobiographie, dans ses romans fait discerner les premières tentatives explicites

d'émancipation de la femme moderne, du moins après les femmes écrivains ayant pris part à la Révolution de 1789, telle Mme de Genlis. Chateaubriand (1768-1848) sert de modèle à presque tous, après avoir exprimé ce qu'il sera convenu de nommer « le mal du siècle », une forme de tourment mélancolique lié à la difficulté pour toute une génération de trouver sa place dans la société, une société à ses yeux trop encline à se vautrer dans l'utile et le profitable. Après lui, l'on aura Étienne Pivert de Senancour (1770-1846) qui se situe dans la tradition rhétorique et l'occultisme de la fin du XVIIIe siècle. Puis Benjamin Constant (1767- 1830), ou encore Charles Nodier (1780-1844), dont les contes ont pour sujet les aspects inaperçus des choses. Par son goût du bizarre et du rêve il exerça aussi une influence sur Nerval qui, notamment dans *Aurélia*, marque sa curiosité, sa fascination même envers l'occultisme, la magie, les religions de toutes sortes et l'orientalisme.

Tout au long du XIXe siècle ce fut aussi la naissance de diverses sciences, mais aussi de pseudosciences. La chimie, la médecine, la physique modernes se fondent à cette période, se distinguent définitivement de l'alchimie ainsi que des pratiques médicales qui dataient du Moyen Age, voire de l'Antiquité. De nouveaux domaines d'investigation scientifique émergent, tels que la psychologie, qui porte son attention sur les maladies mentales. Les recherches en psychologie porteront sur la mémoire, la conscience, mais aussi leurs pathologies. Associées aux expériences sur l'électricité — onde « magnétique » qui avait tant fasciné la cour de Louis XVI et les cercles gravitant autour de la reine Marie-Antoinette, par l'intermédiaire du célèbre Messmer — elles conduiront à la fois à pratiquer l'hypnose pour traiter les patients et à s'interroger plus largement sur l'existence du « magnétisme », une notion d'extension assez large pour inclure tant la polarisation terrestre constatable par la boussole que la possibilité d'influencer quelqu'un à distance ou de procéder à des transmissions de pensées… Comment les écrivains, les romanciers en particulier, auraient-ils pu être indifférents aux progrès manifestes — et parfois à des aberrations non moins importantes, mais précieuses pour l'imaginaire tout au moins ! — qui

portaient sur l'objet essentiel de leurs investigations, à savoir la vie psychique, les passions, les attirances entre les âmes ou les influences entre les êtres ? Sans compter que, si elles étaient certes l'objet de l'attention des spécialistes et des scientifiques, ces questions étaient aussi largement à la mode, passionnant un public plus ou moins crédule qui portait un grand intérêt à l'illuminisme, la magie et la théosophie, si bien qu'en effet sciences véritables, sciences occultes et spiritisme occupaient une bonne partie de la scène culturelle.

L'influence de l'ésotérisme sur le développement du genre fantastique a surtout été sensible en Allemagne et en France. En Angleterre c'est un genre nouveau qui a été inauguré, qui sera connu sous le nom du « roman gothique », préfiguration du « roman noir », genres populaires dont le caractère étrange ou insolite porte essentiellement sur l'exotisme ou plutôt l'effet d'éloignement historique et social.

Pendant la seconde moitié du XIX siècle, la bourgeoisie enrichie par l'industrie était avant tout préoccupée de réalités positives, développant une mentalité et une éducation reposant autant que possible sur des fondements scientifiques. Une lassitude s'exprime envers les excès d'imagination et les outrances sentimentales des premiers romantiques. À partir de 1840, le réalisme tel que le définit Balzac (1799-1850) s'impose dans le roman : il s'agit pour l'homme de lettres de s'inspirer des méthodes qui ont fait leurs preuves dans ces nouvelles sciences, zoologie, chimie, mécanique ; il faut examiner la société comme un chimiste analyse les corps dont est composée la Nature. Balzac, dans son Avant-Propos à la *Comédie humaine*, déclarera avoir eu l'ambition de représenter pour l'étude du « corps » social ce que Buffon, Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire avaient représenté pour celle des espèces animales qu'ils avaient patiemment distinguées les unes des autres, et dont ils avaient commencé d'étudier l'évolution sur le très long terme. Il s'agit ni plus ni moins que de donner au roman l'ambition de la zoologie, avec la dimension de l'art en plus ! Et Balzac de citer une pléiade de savants, entre lesquels il inscrit le nom de son vénéré Swedenborg, lequel était bien davantage porté sur l'occultisme que sur

les sciences véritables ! Mais le propre de cette période est justement de distinguer avec quelque peine les sciences véritables de leurs envers imaginaires : c'est ainsi que Nadar[31] rapporte dans ses *Mémoires* que son ami Balzac souhaitait qu'il ne le photographiât pas trop souvent, car même si le romancier admirait le « réalisme » du daguerréotype, il ne l'en soupçonnait pas moins de pouvoir lui voler, à chaque image prise, une part de son âme, par « magnétisme » justement ! Le naturalisme de Zola, quelques décennies plus tard, inclinera lui aussi vers une description se voulant tout aussi scientifique de la société, ou de l'espèce humaine, sous l'égide cette fois de la toute jeune science génétique et des premières études de sociologie.

Appartenant au départ à l'école de Flaubert, lequel avait en horreur toutes les passions « scientifiques » dont son époque s'était entichée avec un engouement béat — selon lui — qu'il traitait avec une ironie féroce (voir *Bouvard et Pécuchet*), Maupassant dans ses romans et ses contes tient à la peinture vraie des milieux, des mœurs, des types les plus divers (monde rustique, des bourgeois ou des employées). Dans sa quête de « l'humble vérité », il recherche la sobriété et la simplicité dans le style. Attentif à la pratique nouvelle de la peinture « sur le motif » (et non plus dans l'atelier) telle que la veulent les jeunes impressionnistes (voir *La vie d'un paysagiste*, brève et dense nouvelle consacrée notamment à Claude Monet peignant à Étretat), Maupassant veut restituer la couleur, le ton, l'aspect et le mouvement de la vie même. S'éloignant du réalisme social et de la littérature engagée, il renoue en un sens avec la tradition classique, dans la mesure où ses questions esthétiques l'amènent à se rapprocher de l'écriture artiste, et plus généralement des problèmes rencontrés par les peintres à propos du traitement de la lumière, du temps, de l'instant, de la matière.

« *… Une feuille, un petit caillou, un rayon, une touffe d'herbe m'arrêtent des temps infinis ; et je les contemple avidement, plus*

[31]. Expérimentateur zélé, Nadar est l'auteur, en 1858, de la première photographie aérienne au monde, prise à bord de son ballon "Le Gant"; ses essais inspireront **Jules Verne** pour *Cinq Semaines en ballon*. Passant des plus hautes altitudes au monde souterrain, il fait en 1865 le premier reportage sur les égouts et les catacombes de Paris. Toujours à la pointe du progrès, Nadar accueille, en 1874, la première exposition impressionniste dans son atelier.

ému qu'un chercheur d'or qui trouve un lingot, savourant un bonheur mystérieux et délicieux à décomposer leurs imperceptibles tons et leurs insaisissables reflets ».

« Parfois, je m'arrête, stupéfait d'observer tout à coup des choses éclatantes dont je ne m'étais jamais douté ! Regarde les arbres et l'herbe en plein soleil, et essaie de les peindre. Tu essaieras. Tout le monde a fait du paysage au soleil, parce que tout le monde est aveugle. Mon cher, les feuilles, l'herbe, tout ce que le soleil frappe en plein n'est plus coloré, mais luisant, et d'un luisant tel que rien ne le peut rendre. Or on ne saurait peindre ce qui brille ; on ne saurai même en donner l'illusion »

« …cinq ou six toiles représentant le même sujet à des heures diverses et avec des effets différents. Il les prenait et les quittait tour à tour, suivant les changements du ciel. Et le peintre, en face du sujet, attendait, guettait le soleil et les ombres, cueillait en quelques coups- de pinceau le rayon qui tombe ou le nuage qui passe, et, dédaigneux du faux et du convenu, les posait sur sa toile avec rapidité »[32].

2-Le fantastique selon Maupassant

2-1- les caractéristiques :

L'écriture montre ; elle tente aussi d'exorciser, et la veine fantastique explore les limites, celles des vertiges de l'imagination, de l'empire de l'angoisse et de la raison en dérive, rendues plus terrifiantes par la sobriété d'expression d'un *je* qui se fuit, se cache derrière des narrateurs par tout un jeu de relais, pris au piège d'une aliénation qu'il tente de vaincre ou de dépasser par l'art ou le libertinage.

Les récits fantastiques de Maupassant sont presque toujours, paradoxalement vraisemblables : considérons comme exemple le récit intitulé *Qui sait?* Bien qu'il nous montre un événement « impossible » — des meubles qui se déménagent tout seuls de leur maison — les faits sont par ailleurs plausibles. Comme souvent notre auteur fait narrer

[32]. MAUPASSANT, Guy (de), *La vie d'un paysagiste.* Gil Blas, 28 septembre, 1886.

l'histoire par l'intermédiaire de l'un ses personnages. Le sérieux des propos de ces derniers est souvent garanti par la qualité du narrateur. Un homme sérieux, médecin ou juge : le docteur, dans *Conte de Noël :* *« Le docteur Bonenfant cherchait dans sa mémoire, répètent à mi-voix : Un souvenir de Noël ?... Un souvenir de Noël ?... cela vous étonne de m'entendre parler ainsi, moi qui ne crois guère à rien. Et pourtant j'ai vu un miracle ! Je l'ai vu »*[33]. Un vieux marquis dans *Apparition* : « *On parlait de séquestration à propos d'un procès récent. C'était à la fin d'une soirée intime…et chacun avait son histoire, une histoire qu'il affirmait vraie. Alors le vieux marquis de la Tour-Samuel, âgé de quatre-vingt deux ans, se leva* ».[34] Un juge d'instruction, dans *La Main :* « *On faisait cercle autour de M. Bermutier, juge d'instruction, qui donnait son avis sur l'affaire mystérieuse de Saint-Cloud […] debout, le dos à la cheminée, [il] parlait, assemblait les preuves, discutait les diverses opinions, mais ne concluait pas. »*[35]

Le caractère, l'expérience de Maupassant l'incitaient à croire que l'inexplicable n'a pas à être suscité artificiellement. C'est un fantastique intérieur qu'il pratique. En 1883, Guy de Maupassant montrait combien le scepticisme croissant avait fait évoluer les ruses des « fantastiqueurs ». Pour lui, l'hésitation joue un rôle en ce qu'elle projette le lecteur devant des situations auxquelles il n'a pas l'habitude d'être confronté, et qui, étant inconnues, seront instigatrices de peur.

> *« Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leur surprenante histoire. Ils entraient, du premiers coup, dans l'impossible et y demeuraient, variant à l'infini les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l'épouvante…Mais quand le doute eut enfin pénétré dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a*

---

[33]. MAUPASSANT, Guy (de), *Le conte de Noël.* In : *Le Horla,* Pocket Classiques, 1998. p. 41.

[34]. MAUPASSANT, Guy (de), *Apparition.* In : *Le Horla,* Pocket Classiques,1998. P.53.

[35]. *La main.* p. 69.

cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur les limites du possible, en jetant l'âme dans l'hésitation, dans l'effarement. »[36].

2-2-Les thèmes

2-2-1-Le double :

Persuadé que l'identité est floue, que les limites de la personnalité sont toujours difficiles à définir et menacées, le fantastique de Maupassant est celui du *double,* il fonde cependant ses récits fantastiques sur les risques d'aliénation constants de l'être.

2-2-2-Le merveilleux :

Quoi de plus réel qu'un objet ? Dans les contes, ces objets se chargent pourtant, après un passage dans l'ambivalence, d'un pouvoir exclusivement maléfique et entraînent les êtres humains dans l'échec, le ressassement ou la mort. L'objet devient une sorte de vampire et fait basculer le personnage hors du réel, lui prenant sa raison et parfois sa vie. Le narrateur de *Qui sait?* se voit ainsi dépouillé de son existence par ses meubles. Leur danse provoque l'anéantissement de leur propriétaire, qui se trouve, en quelque sorte, dépossédé de lui-même. *« Mon Dieu ! Mon Dieu ! Je vais donc écrire ce qui m'est arrivé ! Mais le pourrai-je? L'oserai-je ? Cela est ci bizarre, si inexplicable, si incompréhensible, si fou ! Si je n'étais sûr de ce que j'ai vu, sûr qu'il n'y a eu, dans mes raisonnements aucune défaillance, aucune erreur dans mes constatations, pas de lacunes dans la suite inflexible de mes observations, je me croirais un simple halluciné, le jouet d'une étrange vision. Après tout, qui sait ? »*[37].

« Et voilà que j'aperçu tout à coup, sur le seuil de ma porte, un fauteuil, mon grand fauteuil de lecture, qui sortait en se dandinant.il s'en alla par le jardin. D'autres la suivaient, ceux de mon salon, puis

---

[36]. MAUPASSANT, Guy (de), *Le fantastique*, le Gaulois, oct, 1883.

[37]. MAUPASSANT, Guy (de), *Qui sait ?.* In : *Le Horla,* Pocket Classiques, 1998. p. 157.

les canapés bas et se traînant comme des crocodiles sur leurs courtes pattes, puis toutes mes chaises, avec des bonds de chèvres, et les petits tabourets qui trottaient comme des lapins. Oh ! Quelle émotion ! »[38].

2-2-3-L'errance

Devant la levée des forces agressives extérieures, face à la force maudite des objets, le seul recours est la fuite. Le voyage apparaît alors comme une tentative de récupération de soi, il se transforme cependant bientôt en une errance, un déracinement définitif, une perte du moi. Car, bien sûr, c'est soi-même que l'on fuit en vain : « *Je commençai par une excursion en Italie. Le soleil me fit du bien. Pendant six mois, j'errai de Gênes à Venise, de Venise à Florence, de Florence à Rome, de Rome à Naples... Je rentrai en France par Marseille, et malgré la gaîté provençale, la lumière diminuée du ciel m'attrista. Je ressentis, en revenant sur le continent, l'étrange impression d'un malade qui se croit guéri et qu'une douleur sourde prévient que le foyer du mal, n'est pas éteint* »[39].

2-2-4-Le thème des extraterrestres :

Il n'est pas exprimé explicitement chez Maupassant, sera propre à la science–fiction moderne, mais il évoque toutefois d'autres formes de vie et d'intelligence, sur d'autres mondes lointains : comme dans *L'homme de Mars, le Horla* et *Lettre d'un fou :*

« S'il avait cent million de fois sa puissance normale, s'il apercevait dans l'air que nous respirons toutes les races d'êtres invisibles, ainsi que les habitants des planètes voisines, il existerait encore des nombres infinis de races et de bêtes plus petites et des mondes tellement lointains »[40].

« Un homme ne serait pas intelligent s'il ne croyait pas les mondes habités »[41].

---

[38]. *Idem*, p. 161.
[39]. *Idem,* p. 164.
[40]. *Lettre d'un fou,* p. 100.
[41]. *L'homme de Mars*, p. 150.

« Les étoiles avaient au fond du ciel noir des scintillement frémissants. Qui habite ces mondes ?... ceux qui pensent dans ces univers lointains, que savent-ils plus que nous ? »[42].

Avec cette hypothèse posée comme probable de la vie extra-terrestre, Maupassant se rapproche des « libertins » français du XVIIe siècle, tel Cyrano de Bergerac, pour lequel la possibilité d'autres mondes, d'autres êtres, d'autres logiques, d'autres sociétés que ceux et celles que nous connaissons tendait à relativiser nos certitudes et nos croyances.

2-2-5- Magie et sorcellerie

Soit les passages suivants *: « Je n'osais point avancer. Je voyais la lueur de la lumière éclairant une tapisserie où deux anges volaient au dessus des morts… au milieu d'une grande pièce était un tout petit homme, tout petit et très gros, gros comme un phénomène »* et un peu plus loin : *«… Il passe ordinairement ses soirées chez sa voisine, une brocante aussi, une drôle de sorcière… »*[43]. Aucune allusion n'est faite, dans cette scène à la sorcellerie, mais le caractère inquiétant de cette rencontre avec l'inconnu n'en transparaît pas moins, comme il le souligne. Nous ne pouvons néanmoins deviner s'il croit à la superstition. Il est intéressant de noter que c'est elle qui, à ce stade, interprète constamment les choses de cette façon alors que l'auteur cherche à les minimiser et, en quelque sorte, à les dédramatiser ; c'est donc elle qui installe le lecteur dans un climat de malaise et d'expectative, comme en témoigne son narrateur dans *Qui sait ?* et cette ambiguïté se maintient jusqu'au bout.

2-2-6-La quête du rationnel

La rationalité, appelée à la rescousse, ménage des moments de répit, qui n'empêcheront pas l'engloutissement définitif. *« Je suis*

[42]. *Le Horla II,* p. 134.
[43]. *Qui sait ?,* pp. 166-167.

aujourd'hui dans une maison de santé ; mais j'y suis entré volontairement, par prudence, par peur »[44].

Rappelons que, selon la thèse de Marie-Claire Bancquart **:**

> *« Maupassant se place dans la lignée des auteurs qui eurent recours à un fantastique intérieur, comme Théophile Gautier dans* La pipe d'opium, *Mérimée dans le conte curieusement sexuel de* Djoumâne, *ou Charles Nodier dans* Smarra. *Le saut dans l'imaginaire est toujours accompli par l'esprit même des personnages de Maupassant, et dans leur esprit »*[45].

Comme dit précédemment, le fantastique de Maupassant est un phénomène intérieur ; ni monstres, ni elfes, ni dragons, ni revenants avec l'attirail du roman noir. Processus intérieur donc, mais aussi projectif, ce fantastique naît bien de la réalité, et c'est la réalité qui s'effrite en mille morceaux ; un miroir se brise, et le visage reflété se déconstruit. Le nom du Horla est trompeur : c'est « en-soi » qu'il aurait fallu dire, et cet écart de langage, cette inversion, est comme un rejet terrorisé de l'évidence : le hors-là, c'est cette part du moi qu'on se refuse à assumer et qui, d'être ainsi refoulée, resurgit dans l'objet persécuteur. *« Malheur à nous ! Malheur à l'homme ! Il est venu, le…le…comment se nomme t-il…le…oui…il le crie…j'écoute… Je ne peux pas… répète… le… Horla…, …le Horla va faire de l'homme ce que nous avons fait du cheval et du bœuf : sa chose, son serviteur et sa nourriture, par la seule puissance de sa volonté. Malheur à nous ! »*[46].

Cette intériorité terrifiante et niée, cette force irrépressible et conçue essentiellement comme mauvaise ressemble bien à ce que plus tard, et avec moins de négativisme et de peur, on appellera la pulsion.

---

44. *Idem*, p.157.
45. *Maupassant conteur fantastique,* Minard, Archives des lettres modernes, 1976, p.48.
46. MAUPASSANT, Guy (de), *Le Horla II.* In : *Le Horla,* Pocket Classiques,1998. P.136.

2-3- Stratégies narratives :

Le fantastique et le merveilleux se côtoient d'ailleurs dans les scènes qu'il crée : le dépaysement provoqué par le décor de la serre dans *Un cas de divorce* conduit à une confusion entre réel et irréel : *« Elles me saluent au passage de leur éclat changeant et leurs fraîches exhalaisons. Elles sont mignonnes, coquettes, étagées sur huit rangs à droite et sur huit rangs à gauche, et si pressées qu'elles ont l'air de deux jardins venant jusqu'à mes pieds »*[47]. Un réel étrange : on a noté déjà l'importance du champ lexical de l'étrangeté.

D'autres procédés renforcent cette impression :

* L'animation des éléments du décor, lesquels vont à la rencontre de l'observateur, comme s'il était immobile : *« J'ai des serres où personne ne pénètre que moi et celui qui en prend soin. J'entre là comme on se glisse en un lieu de plaisir secret. Dans la haute galerie de verre, je passe d'abord entre deux foules de corolles fermées, entrouvertes ou épanouies qui vont en pente de la terre au toit. C'est le premier baiser qu'elles m'envoient »*[48].
* Leur personnification : le décor ou les animaux sont régulièrement personnifiés : « *Les orchidées, mes endormeuses préférés. leur chambre est basse, étouffante. L'air humide et chaud rend moite la peau, fait haleter la gorge et trembler les doigts. Elles viennent, ces filles étranges, de pays marécageux, brûlant et malsains. Elles sont attirantes comme des sirènes, mortelles comme des poisons, admirablement bizarre, énervantes, effrayantes. En voici qui semblent des papillons avec des ailes énormes, des pattes minces, des yeux ! Car elles sont des yeux !* »[49].
* L'irréalité de certains éléments, le personnage parlant toujours de ses fleurs : « *Elles me regardent, elles me voient, êtres prodigieux, invraisemblables, fées, filles de la terre sacré* »[50].

---

[47]. *Un cas de divorce*, p. 112.
[48]. *Idem*.
[49]. *Idem.*
[50]. *Ibid.*

* Le clair-obscur : le décor baigne dans une pénombre quelque peu fantastique où l'ombre le dispute à la lumière : « *Quand le soleil baisse… Je la regarde s'épaissir, la grande ombre douce tombée du ciel ; elle noie la ville comme, comme une onde insaisissable et impénétrable* ».[51] Ou encore : « *Tant de feux brillaient là-haut et dans la ville que les ténèbres en semblaient lumineuses. Les nuits luisantes sont plus joyeuses que les grands jours de soleil* »[52].
* La rumeur : les personnages se meurent en silence, « *les ténèbres étaient profondes. Je ne voyais rien devant moi, ni autour de moi, et toute la branchure des arbres entrechoqués emplissaient la nuit d'une rumeur incessante* »[53].
* Les oxymores et les comparaisons : plusieurs alliances de mots renforcent l'aspect irréel du décor.

  — Oxymores : « fraîcheur tiède, souffle lourd » mélangent étroitement les contraires : le froid et le chaud, le léger (souffle) et le pesant (lourd). Tous ces indices concourent à faire perdre leurs repères aux personnages. « *un bûcher horrible et magnifique».*[54]
  — Comparaisons : l'expression « *je regardais au-dessus de ma tête le fleuve noir et plein d'étoiles découpé dans le ciel par les toits de la rue qui tournait et faisait onduler comme une vraie rivière ce ruisseau roulant les astres* »[55].

* Le naturel/ l'art/ le ciel : inversement, plusieurs éléments de la description appartiennent au domaine de l'artificiel, mais semblent réels : « *Ce tambour insaisissable m'emplissait l'oreille de son*

---

51. *La nuit*, p. 143.
52. *Idem,* p. 144.
53. *La peur*, p. 31.
54. *Le Horla,* p. 141.
55. *La nuit,* p. 144.

bruit monotone, intermittent et incompréhensible ; et je sentais se glisser dans mes os la peur, la vraie peur, la hideuse peur »[56].

« *Souvent j'ai cru qu'une main intangible, ou plutôt qu'un corps insaisissable, m'effleurait légèrement les cheveux. Il ne me touchait pas, n'étant point d'essence charnelle, mais d'essence impondérable, inconnaissable»*[57].

* L'humain/ le bestial : outre le fantastique (c'est-à-dire que l'on peut hésiter entre deux types d'interprétation, l'une rationnelle, l'autre irrationnelle), comme dans *Le loup : « Lorsqu'ils se mettaient en selle tous deux pour partir à la chasse, ce devait être un spectacle superbe de voir ces deux géants enfourcher leurs grands chevaux »,*[58]*«On parlait d'un loup colossal, au pelage gris, presque blanc, qui avait mangé deux enfants, dévoré le bras d'une femme, étranglé tous les chiens de garde du pays et qui pénétrait sans peur dans les enclos… cette bête-là n'est pas ordinaire. On dirait qu'elle pense comme un homme »*[59].
* La possession/ dépossession : « *Dès qu'elle aperçut les lumières, la foule à genoux, le chœur en feu et le tabernacle doré, elle se débattit d'une telle vigueur… elle poussa des clameurs si aiguës qu'un frisson d'épouvante passa dans l'église… elle n'avait plus la forme d'une femme, crispée et tordue, le visage contourné, les yeux fous… la possédée maintenant baissait rapidement les paupières, puis les relevait aussitôt, comme impuissante à supporter la vue de son Dieu* »[60].

« *Je m'enfermais seul avec elle pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre. Je l'enroulais autour de mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée, afin de voir le jour blond, à travers. Je*

[56]. *La peur*, p. 30.
[57]. *Lettre d'un fou*, p. 103.
[58]. *Le loup*, p. 36.
[59]. *Idem.*, pp. 36-37.
[60]. *Conte de Noël*, pp. 45-46.

l'aimais ! Oui, je l'aimais »[61]. Le narrateur a trimé en se consumant d'une passion secrète pour un objet qui représente un être imaginaire, une femme inconnue ! à qui il voua une adoration sans limite. Maupassant suggère la singularité de cette destinée par la présence symbolique du corps de la femme afin d'exposer une vision. La femme dépond toujours de l'homme, de l'érotisation, de leurs relations, de ses fantasmes, de son désir. Position dévalorisée mais cependant demeure une image contrastée, l'mage de la femme tantôt élevée au rang de déesse tantôt ravalée au rang de prostituée, tantôt ange, tantôt démon ou vampire.

Le plaisir que nous tirons dépond bien sûr de notre attente. Celui de pénétrer dans l'intimité de la personnalité du narrateur, de connaître ses fantasmes ou ses obsessions, il y a aussi le plaisir de voir du réalisme et du bon sens et ce même dans les situations les plus anodines.

[61]. *La chevelure,* p. 82.

Troisième chapitre

Passion d'une écriture

1-Une passion pour une écriture de l'étrange :

Maupassant fonde ses récits fantastiques sur les risques d'aliénation constants. D'abord par l'autre, sous sa forme la plus proche : la femme aimée. En étant infidèle, en étant malade, en mourant, elle révèle à l'homme qu'il est fini et mortel, et qu'il est un mortel parmi d'autres. Dans *Un cas de divorce*, le mari s'éloigne de sa femme pour s'adonner à un monstrueux amour des fleurs de sa serre : « ... *J'aime les fleurs, non point comme des fleurs, mais comme des êtres matériels et délicieux* »[62]. Dans *La tombe*, l'amant déterre sa maîtresse morte pour la voir encore et garder « *comme on garde le parfum d'une femme après une étreinte d'amour* ».

L'amoureux se suicide parce qu'il a compris un tout petit détail, que la femme ne sera jamais à l'unisson de son âme, dans *Lettre trouvée sur un noyé.* Ou bien, une belle *chevelure* mystérieuse, glacée, obsède toute sa vie : « *Un besoin de possession vous gagne, besoin doux d'abord, comme timide, mais qui s'accroît, devient violent, irrésistible*»[63]. L'homme qui l'a peignée dit dans *Apparition :* « *Pourquoi ai-je reçu en frissonnant ce peigne, et pourquoi ai-je pris dans mes mains ses long cheveux qui me donnèrent à la peau une sensation de froid atroce comme si j'eusse manié des serpents ?... cette sensation m'est resté dans les doigts et je tressaille en y songeant* »[64]. Chevelure de morte, elle conduit son découvreur à un amour sans bornes et à l'asile de fous : « *On sentait cet homme ravagé, rongé par sa pensée, par une Pensée, comme un fruit par un ver. Sa folie, son idée était là, dans cette tête* »[65].

Proche de la longue chevelure est l'eau mouvante des rivières, qui charrie l'angoisse, parfois la mort ; la Seine de *Sur l'eau : «Dans*

---

[62]. MAUPASSANT, Guy (de), *Un cas de divorce.* In : *Le Horla,* Pocket Classiques,1998. P. 111.

[63]. *La chevelure,* P.79.

[64]. *Apparition,* p. 59.

[65]. *La chevelure*, p. 77.

l'ombre, quand il n'y a pas de lune, la rivière est illimitée… la rivière est silencieuse et perfide. Elle ne gronde pas, elle coule toujours sans bruit, et ce mouvement éternel de l'eau qui coule est plus effrayant pour moi que les hautes vagues de l'océan »[66]. Elle s'oppose à la mer qui garde au contraire une valeur apaisante, est opaque et dissolvante : *« Elle est souvent dure et méchante, c'est vrai, mais elle crie, elle hurle, elle est loyale, la grande mer ».*[67] La rivière de la Brindille offre au viol le corps de *la petite Roque*. Dans la rivière, on se suicide. *Le Horla*, qui ne vit d'ailleurs que d'eau ou de lait *« On a bu — j'ai bu — toute l'eau, et un peu de lait* »[68]. La liquidité de la pluie ronge les nerfs du héros de *Lui ?,* errant dans les rues de Paris : *« Il faisait triste partout. Les trottoirs trempés luisaient. Une tiédeur d'eau, une de ces tiédeurs qui vous glacent par frissons brusques, une tiédeur pesante de pluie impalpable accablait la rue, semblait lasser et obscurcir la flemme du gaz* ».[69] L'eau trompe ; elle est inconnaissable comme la femme, elle nous dépossède de nous-mêmes par ses reflets. De même le miroir, présent dans *le Horla,* qui prouve paradoxalement l'existence du Horla parce qu'il ne reflète plus rien. Le motif de l'eau chez Maupassant est essentiel. Il permet d'articuler les contraires, le pur et l'impur par exemple. Quant à l'opposition entre l'eau de la mer et celle de la rivière, si elle évoque le masculin opposé au féminin, elle recouvre largement celle du conscient et de l'inconscient : la mer est du côté de la volonté, de la vigueur affichée, de la force déclarée ; au contraire de la rivière qui cache, est sournoise, trouble, inquiétante. Comme l'inconscient, la rivière est insondable, non parce qu'elle serait profonde (c'est la mer qui l'est) mais parce qu'elle est opaque.

Les cheveux d'une femme morte intriguent puissamment celui qui les a découverts : « *Une émotion étrange me saisit. Qu'était-ce que cela ? Quand ? Comment ? Pourquoi ces cheveux avaient-ils été enfermés dans ce meuble ? Quelle aventure, quel drame cachait ce*

---

66. *Sur l'eau,* p. 20.
67. *Idem.*
68. *Le Horla II*, p. 122.
69. *Lui ?,* p. 64.

souvenir ? Qui les avait coupés ?... N'était-ce point étrange que cette chevelure fût demeurée ainsi, alors qu'il ne restait plus une parcelle du corps dont elle était née ? »[70].

L'obsession du narrateur devant la chevelure tient de la fascination morbide : « *Je la gardai longtemps, longtemps en mes mains, puis il me sembla qu'elle m'agitait, comme si quelque chose de l'âme fût resté caché dedans. Et je la remis sur le velours terni par le temps, et je repoussai le tiroir, et je refermai le meuble, et je m'en allai par les rues pour rêver* »[71].

L'expression du sentiment amoureux est singulièrement inquiétante, frise la nécrophilie : « *Je vécus ainsi un mois ou deux, je ne sais plus. Elle m'obsédait, me hantait. J'étais heureux et torturé, comme dans une attente d'amour, comme après les aveux qui précèdent l'étreinte [...] Je n'ai point su cacher mon bonheur. Je l'aimais si fort que je n'ai plus voulu la quitter. Je l'ai emportée avec moi toujours, partout. Je l'ai promenée par la ville comme ma femme, et conduite au théâtre en des loges grillées, comme ma maîtresse...* »[72]

Les sensations du narrateur inclinent en direction du délire pur et simple : « *Les morts reviennent ! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde,* ... ». L'on y trouve une transgression du tabou, si farouchement observé par l'ensemble des personnages. Et c'est même en des circonstances aussi exceptionnelles. Par-delà la mort, celle qui a autrefois possédé cette chevelure lance un ultime appel sans pour autant nommer son désir, et le héros ne demeure pas indifférent, se livrant à ses fantasmes quand les deux protagonistes auront atteint un certain degré d'intimité ! C'est ce qui donne à cette scène une charge pathétique presque insoutenable. Reconnue comme telle, elle serait proprement inacceptable.

2-Les personnages chez Maupassant

2-1-le personnage fantastique modèle :

[70]. *La chevelure*, p. 80.
[71]. *La chevelure*, p. 81.
[72]. *La chevelure*, pp. 82-83.

Le personnage fantastique est cet actant du conte fantastique, qui est le plus intimement lié à l'élément fantastique, et il représente un univers à part qui jouit d'une tradition littéraire. Le personnage fantastique classique est l'esprit malin dans son appareil légendaire : le diable sous tous ses masques. Parmi les autres personnages fantastiques qui n'échappent pas à la tradition, se trouvent l'homme-animal et le vampire qui reflètent la tendance à la régression. Sa nature est un mélange de férocité animale et de cœur humain, l'éternel combat entre le bien et le mal.

Le personnage-modèle du fantastique moderne serait peut être le fantôme : *Le Horla, Lui?* le thème est assez fréquent chez Maupassant, qui accorde une place au surnaturel et les revenants, comme la jeune femme « *vêtue en blanc à la voix douce et douloureuse*»[73]. Il semble que le phénomène soit lié à un nouvel essor de l'occultisme vers la fin du siècle (phénomènes para-psychologiques que nous allons énumérer et mettre plus de lumière dans ce chapitre). Ainsi le choix des personnages fantastiques témoigne d'une certaine tendance évolutive. Leur remplacement trouve sa cause dans la pensée de l'époque : c'est de chercher des êtres fantastiques plus « vraisemblables ».

2-2- Le personnage de Maupassant :

Le héros de ses récits est la plupart du temps un homme sans souci particulier, qui vit heureux, bien portant, qui n'est torturé ni par ses nerfs, ni par son intelligence, jusqu'à ce que le hasard (toujours mauvais) lui présente une affreuse vérité. Il vit dans un décor ordinaire, et l'on ne trouve pas chez Maupassant de ces châteaux hantés, de ces paysages d'horreur qui font le cadre du fantastique d'épouvante. Mais peu à peu, les objets quelconques se révèlent porteurs d'une charge de terreur : une carafe, une rose, un livre prouvent l'existence du Horla.

La plupart des expériences relatées dans les contes étudiés sont des expériences de visions, d'apparitions, de réincarnations et de

[73]. *Apparition*, p. 58.

disparitions d'êtres. Les fantômes existent vraiment dans cet univers où le surnaturel et le naturel s'interpénètrent de façon diffuse. Parmi les histoires de revenants, *L'auberge* et *Le noyé.* « *Ulrich la sentait là, tout près, derrière le mur, derrière la porte qu'il venait de refermer. Elle rôdait, comme un oiseau de nuit qui frôle de ses plumes une fenêtre éclairée; et le jeune homme éperdu était prêt à hurler d'horreur. Il voulait s'enfuir et n'osait point sortir; il n'osait point et n'oserait plus désormais, car le fantôme resterait là, jour et nuit, autour de l'auberge, tant que le corps du vieux guide n'aurait pas été retrouvé et déposé dans la terre bénite d'un cimetière* »[74].

Deux genres d'esprits se manifestent aux protagonistes de ces contes où fantômes et morts occupent une place de prédilection : les esprits diurnes ou nocturnes, exerçant leurs influences terrorisantes sur ceux qu'ils visitent et les font parfois plonger dans le délire et la folie : « *J'ai beau me raisonner, me roidir, je ne peux plus rester seul chez moi, parce qu'il y est. Je ne le verrai plus, je le sais, il ne se montrera plus, c'est fini cela. Mais il y est tout de même, dans ma pensée. Il demeure invisible, cela n'empêche qu'il y soit. Il est derrière les portes, dans l'armoire fermée, sous le lit, dans tous les coins obscurs, dans toutes les ombres* »[75].

Le fantôme peut aussi apparaître comme la clef de voûte de la configuration de l'absence et de la présence, car il n'est autre que 1'objectivation du fantasme dont se repaît le narrateur dans *La chevelure*. Or, le fantasme est bien absence par excellence, d'où son étroite parenté étymologique avec le mot "fantôme", en même temps qu'il est vision. Le terme renvoie donc à une dialectique de la quête ou parfois la fuite, en superposant ses propres illusions : « *Elle est revenue, la Morte, la belle morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits. Mon bonheur fut si grand, que je ne l'ai pu cacher. J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde,*

[74]. *L'auberge*. Texte publié dans *Les Lettres et les Arts* du 1er septembre 1886, puis publié dans le recueil *Le Horla*.

[75]. *Lui ?,* pp. 67-68.

inexplicable, de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte ! Nul amant ne goûta des jouissances plus ardentes, plus terribles ! »[76]. C'est donc cette image centrale qui joue le rôle du fantôme sans faire intervenir de puissances occultes et qui confère à ce conte une étrangeté beaucoup plus inquiétante.

3- Mélancolie, génie et folie :

« *Pourquoi tout ceux qui ont été des être exceptionnels sont-ils des mélancoliques ?* »[77]

La mélancolie touche alors à la frontière entre génie et folie, entre excès et détachement. Elle est par excellence un état limite, une tendance-limite qui met en exception le sujet, non seulement par rapport à la « santé » mais aussi et plus encore par rapport à la société.

La mélancolie toujours escortera les tendances au retrait, à l'exil. Elle double toute séparation d'un exil intérieur, presqu'infini dans la mesure où l'enfermement mélancolique finit par ne plus accuser la présence d'autrui, la dépression mélancolique se fait un laboratoire psychique où le sujet peut être captivé par ses propres démons intérieurs. Guy de Maupassant lie la hantise à l'écriture comme à la lecture, nécessairement. Il se révèle un penseur d'exception, un écrivain surnaturaliste. À chaque fois, ses œuvres sont hantées par la possession.

On peut alors accumuler les éléments qui expliquent et font connaître le climat névrotique sur lequel se construit toute l'œuvre de Maupassant : hérédité douloureuse et pesante du côté de sa mère, l'impression d'abandon due à la séparation des parents, la syphilis, avec des traitements à la fois calmants et excitants, et l'usage de la drogue pour calmer la douleur. Maupassant est un maniaco-dépressif passant par des alternances d'excitation et de dépression. Mais comment croire que l'œuvre du conteur fantastique soit le produit de sa maladie ? Du

[76]. *La chevelure*, p. 83.
[77]. Aristote, *l'homme de génie et la mélancolie,* le problème XXX, I.

conte pessimiste, du conte cruel, au conte fantastique, le fantastique de Maupassant vient du cœur et des choses, son génie vient de là, de la fine pointe de vérité. Dans la courte et si remplie carrière littéraire de Maupassant, les contes fantastiques sont présents dès le début (Sur *l'eau* (1876), *Fou* ?(1882). Au moment du *Horla (1886)*, il semblait mettre en scène un sort qui soit le sien. Mais quand il les a écrits, il n'était pas " fou". Il maîtrisait parfaitement son sujet et son écriture ; il prenait distance. Le moment où Maupassant sombre dans la folie, il cesse toute création littéraire. Cela dit que les contes fantastiques sont l'indice d'un tempérament sensible jusqu'à la souffrance ; mais pour expliquer leur talent, le talent, ce tempérament ne saurait servir de fil conducteur.

Précisons que la nouvelle elle-même de l'internement de Maupassant a donné naissance à une légende, celle du conteur fou, et que tous ses contes fantastiques furent republiés en les mettant en relation avec cette nouvelle. Ainsi, dès que Maupassant fut entré à la clinique, les journalistes brodèrent sur l'évènement de manière souvent venimeuse :

> *« Guy de Maupassant, aujourd'hui interné dans une maison de santé, était depuis longtemps en proie à des hallucination.il avait l'hallucination de la peur, qui fait le sujet de plusieurs de ses nouvelles : il avait aussi des hallucinations autoscopiques, dans lesquelles il se voyait lui-même, en double. Quand il publia Le Horla, les médecins y virent le pronostic certain de sa future aliénation mentale.* »[78]

L'idée naïve selon laquelle « seul un fou ou sur le point de le devenir pouvait écrire ces contes fantastiques », devint alors un postulat ! En 1960, dans la célèbre collection Clarac aucun extrait de ses contes ne figure parmi les textes choisis et commentés du XIXe. La

[78]. Le17 janvier 1892, le lendemain de son internement, l'écho de Paris reprend un extrait du *Horla*, qu'il introduit ainsi.

même date, la plus grande partie de *La peur* a été reproduite dans le manuel de Lagarde et Michard, qui affirment qu'écrites surtout dans ses dernières années, les nouvelles de la peur et de l'angoisse sont inspirés par ses troubles nerveux, ses hallucinations, son inquiétude devant le mystère. Les aliénistes les considèrent comme de précieux témoignages sur le progrès de son mal.

Dès lors, la littérature fantastique a été réhabilitée et n'est plus considéré comme la production de grand malade. Mais cette revalorisation lui vaut, aux yeux de certains, de ne pas être étrangère à l'itinéraire biographique de son auteur.

Mais comment remédier à cela ? la solution, trouvée par son biographe Armand Lanoux, consiste à ne pas rapporter les contes fantastiques de celui-ci à l'ultime démence, mais à une hantise héréditaire : lorsque ses hallucinations personnelles recoupent celle du Horla, nous avons affaire à une amplification littéraire du thème familier de l'étranger (le double). Une autre solution consiste à garder la relation avec la folie tout en la modernisant, à savoir que les contes de Maupassant ne sont pas l'œuvre d'un fou, mais plutôt celle d'un conteur qui joue avec la folie et qui tente finalement d'exorciser sa propre menace, l'œuvre d'un conteur qui ne veut pas devenir fou.

DEUXIÈME PARTIE

Degré de littérarité et « effet-fantastique »

Premier Chapitre

Illumination, spiritisme, occultisme et/ou discours des Lumières

1-Littérarité du fantastique :

1-1-réservoir symbolique

La richesse de ces contes du point de vue sociologique est indubitable. Le genre fantastique crée des symboles dont l'interprétation permet de révéler les angoisses de la société. Le point de vue de Maupassant est pertinent. Le recours à la première personne ou la délégation à un narrateur qui se présente comme étant objectif permet à Maupassant de jouer le jeu du fantastique en s'efforçant de faire croire à la réalité de l'événement inexplicable qu'il relate. Ce saut dans l'imaginaire est accompli par le biais de ses personnages, et dans leurs esprits. Il s'agirait donc de rapporter ce qui est ressenti ou éprouvé. Il décrit les émotions sans tenter de donner une explication rationnelle ou scientifique. On dira qu'il s'agit de produire chez le lecteur une hésitation quant à la nature de ces événements. Il faudrait donc comprendre en quoi les mécanismes narratifs du conte répondent à la demande des ressorts du fantastique.

L'ouvrage fantastique peut constituer un immense réservoir symbolique, dans lequel peuvent puiser les sociologues ou les historiens des représentations collectives. Le pouvoir de caricature ou de personnification de la société montre en quoi le fantastique peut dénoncer les travers ou les problèmes de cette dernière.

Pour mettre en valeur les particularités du fantastique de Maupassant il conviendra de nous interroger d'abord sur les caractéristiques de 1'ailleurs évoqué dans ses contes, c'est-à-dire sur la nature des phénomènes relatés, sur les liens avec l'univers mental de la Normandie dont il est originaire, La Normandie étant un pays de pratiques magiques et de sorcellerie jusqu'au XXe siècle, ces pratiques qui incluent la sorcellerie, le magnétisme, la voyance, la médiumnité, etc.

La position personnelle de l'auteur par rapport au genre nous invitera à comprendre comment s'opérèrent, chez lui, la structuration progressive de ce courant d'inspiration, la corrélation entre son imaginaire et l'imaginaire de la Normandie, comment les limites et

l'évolution de son fantastique le situent presque, aux frontières de l'irrationnel mais toutefois loin de tout spiritualisme.

1-2-Le sentiment fantastique au rapport du monde et le genre littéraire :

Avant tout il s'agit d'entendre si un texte est une chose matérielle qu'il soit sur un papier, sur une roche, ou sur un écran d'ordinateur, il faut entendre que le genre n'a pas de réalité objective. Il est une convention à valeur opératoire pour ceux qui l'emploient. Il est donc compréhensible que le sentiment d'angoisse, de peur, de terreur, d'horreur que les hommes ont pu ressentir devant la réalité du monde matériel ait précédé le genre fantastique.

Les premiers hommes ont pensé, imaginé qu'ils étaient soumis à des forces impensables qu'ils ont divinisé. Ils ont fait du soleil, de la lune, du vent, ou d'autres formes ou objets, des dieux et déesse. Ils ont ensuite inventé les histoires de ces dieux, ce qui donne une mythologie. Tout ceci pour répondre aux questions essentielles sur l'origine de l'existence : qui sommes, d'où venons et où allons nous ? De même ils ont trouvé qu'ils existaient des choses qui leur paraissaient injustes, auxquelles on ne comprenait rien, alors ils ont inventé des figures à ce qu'ils considéraient comme le Mal. Ils leur ont donné des noms et ont en fait un partenaire des mythologies diverses avec ses serviteurs et ses rites. Dans la réalité, ces croyances ont donné lieu à diverses mancies, à la sorcellerie, ainsi qu'au bûcher en occident à partir du XIIe siècle.

Il existerait donc, au départ, un sentiment de terreur et d'angoisse devant la réalité inconcevable du monde. Les rites comme les mythes étaient des moyens de calmer les angoisses, mais aussi d'en faire naître d'autres si on transgresse certaines limites, comme l'indique le notion de tabou. La présence de la surnature confondue avec la prégnance de la religion se manifeste dans et par les rites, et apparaît jusqu'après la Renaissance. En littérature, dès le XVIIe siècle on commence cependant à bien distinguer ce qui relève du religieux, ce qui relève du littéraire, et ce qui relève du folklore avec une réhabilitation

des contes de Perrault, puis de Grimm. De même on sépare les domaines de la théologie et de la science. Jusque- là, l'apparition de saint, de fantômes, la présence du diable etc… Cela ne violait en rien un ordre, et donc était accepté sans un sentiment de trouble fantastique, simplement de la peur ou de l'émerveillement, car la religion le rendait acceptable pour la raison.

2-Discours des Lumières et pratiques occultes

2-1-la voie magique

2-1-1-Parabole sociale (le temps des mages)

Aussi loin que l'histoire peut remonter, les hommes ont été dominés par la croyance en des pouvoirs surnaturels et ont eu recours à la magie et à la sorcellerie.

Nous pouvons souligner que le fantastique recourt à des fonds culturels anciens ou archaïques qu'il revitalise, mais que c'est en contradiction avec toutes les religions modernes, en particulier les monothéismes (le christianisme s'est toujours méfié des sorciers tout en reprenant à son compte les pratiques de désenvoûtement par exemple...). De nos jours la croyance en la sorcellerie, qui semblait mourir de langueur et appartenir à une époque dépassée, se porte même en fait toujours bien. Le recours aux forces occultes ne diminue pas vraiment. Cet univers est surtout celui des personnes créditées de « dons » pour découvrir les choses cachées ou les événements à venir comme les sourciers, les devins, voyants ou médiums.... L'occultisme ou la magie peuvent même se combiner au scientisme pour produire des effets angoissants
(Chillingworth dans *La lettre écarlate* d'Hawthorne)[79]

---

[79]. L'écriture d'Hawthorne est caractérisée par une tension entre un imaginaire théologique oppressant et une représentation picturale du monde, riche et fantastique. Il fut parmi les premiers écrivains à avoir tenté de pénétrer les consciences de ses personnages, son traitement de la condition humaine et son analyse de la société puritaine font de lui l'un des plus grands auteurs de la littérature américaine.

Maupassant se rattache (mais non pas de manière explicite) à l'étude et à la transcription des croyances ou des superstitions nées de l'imagination populaire. Par ailleurs, ce fantastique d'emprunt ne se trouve nullement en accord avec le tempérament de l'auteur : il ne manifeste aucun attrait pour le spiritisme, les communications entre les vivants et les morts, ou la conviction de la supériorité de l'esprit sur la matière. Il exprime surtout cette culture à laquelle il appartient : c'est une inspiration qui traverse son œuvre et qui, malgré ses particularités, le situe dans un grand courant à la mode, en une fin de siècle aussi marquée par les phénomènes occultes que la fin du Moyen Âge, le XVIe et le XVIIe siècles l'avaient été par les sorciers. Malgré leur originalité déroutante, ces contes fantastiques s'apparentent bien au fonds commun des cultures et des croyances de terroir :

2-1-2- Normandie (le monde sorcier)

En Normandie par exemple, suivant la superstition populaire le sorcier par son pouvoir magique règne sur tout un peuple de lutins, d'esprits phosphorescents, malicieux et vagabonds, qui voltigent dans l'ombre. Il gouverne et régit encore bien d'autres êtres de nuit et de terreur et tout le peuple inférieur des êtres fantastiques qui hantent la campagne, les endroits déserts, les carrefours et les coins de cimetière abandonnés, les lisières des forêts. Il commande à leur malfaisance pour découvrir les trésors cachés et évoquer les morts.

C'est grâce à des invocations et à des formules, que les sorciers mettaient à leurs ordres tous ces êtres fantastiques. Par quoi encore le sorcier s'imposait-il à la foule des bas esprits de l'air ou des eaux ? Par la vertu du *Cercle magique* et par la vertu du *Pentagramme* ou *Pentacle*. C'est le signe cabalistique, le talisman par excellence du pouvoir, le pentagone d'or ou d'argent…

Ce sont aussi des forces surhumaines hantant lieux et consciences et inspirant l'effroi, offrandes, tablettes mortuaires, formules ésotériques, incantations, amulettes, lanternes guidant le retour

des esprits, des inscriptions sacrées comme charmes, de mots talismaniques tracés sur le front. Ce sont les membres de corps déterrés, les morts qui ne trouvent pas le repos dans leur tombe et viennent hanter les vivants la nuit : voir *La main, La main d'écorché*. Signalons, en outre, l'encens brûlé par les paysans pour conjurer les lutins et les esprits malfaisants menaçant les malades, l'encens enfermé dans de petits sacs suspendus à l'entrée des maisons, l'encens brûlé sur les tombes, en présence d'un cadavre, avec l'idée que son odeur protégera à la fois le corps et l'âme nouvellement séparés contre l'éventuelle emprise des démons.

À tout cet attirail de pratiques mystérieuses, la puissance de l'Église chrétienne n'a jamais opposé que la force de la prière, invitant le possédé à la rectitude de la pensée sous la forme de l'exorcisme, qui chasse, par la vertu de quelques paroles du livre sacré, les puissances maléfiques. À partir du XIIe siècle on a initié une chasse aux pratiques magiques (sorcellerie). Cette campagne et les persécutions qui s'ensuivirent, se poursuivent jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Rites ou toute pratique visant l'usage de potions, ainsi que ce qui est nommé « superstition » font l'objet d'un rejet général de la part de l'élite ecclésiastique.

2-1-3-Signe de superstition

Cette attitude n'est pas très éloignée des conduites précédemment évoquées : pourvu que ce soit distrayant, les gens gobent n'importe quoi ! Les esprits étaient justement alors très enclins au merveilleux, ce qui explique que le public était fort intéressé par les expériences de magnétisme, de tables dansantes, de lévitation, d'esprits frappeurs … et ce même au XIXe siècle, époque des grandes avancées techniques, et où se voit la naissance d'une religion de spiritisme.

Toutes ces croyances et ces spéculations étranges, survivances des conceptions primitives de l'humanité en un temps où l'ignorance

supposait partout des causes et des agents de mystère, aujourd'hui voient un regain d'intérêt nouveau et impressionnant.

2-1-4- démystification

Le conte de Noël de Maupassant nous donne l'exemple de l'envoûtement et de la possession : « *Et la femme du forgeron dormit quarante heures de suite, puis se réveilla sans aucun souvenir de la possession ni de la délivrance* »[80]. Devant l'ambiguïté d'une explication prêtant à double sens, le témoin se trouve dans l'embarras pour savoir à quoi s'en tenir. Mystifié, divisé, le possédé lui-même se demande parfois si ce qui lui arrive est vrai ou s'il s'agit d'une illusion.

L'hésitation, le besoin d'explication ne sont pas toujours représentés à l'intérieur de l'œuvre. Les personnages, souvent, croient fermement à ce qui leur arrive. Mais le narrateur et le lecteur, tout en jouant le jeu de la crédulité consentie, réagissent et mettent en doute l'objectivité de ces manifestations surnaturelles. Si, dans la plupart des cas, le narrateur reste neutre et se contente de rapporter ce qu'il a vu ou entendu, il lui arrive aussi de faire profession d'incrédulité et d'insérer dans ses récits des commentaires critiques à l'égard de certaines conclusions qu'il estime peu convaincantes.

C'est aussi que l'on trouve dans la littérature du fantastique, des œuvres ouvertes et parfois avec un soupçon de pessimisme explicite, un exemple d'une délectation d'une mystification qui, délibérément, fait basculer l'histoire qui une imitation de la vie, miroir de la vie, dans la fiction calculée, où le lecteur joue volontairement le rôle de dupe en face de l'auteur, qui, avec art et artifice, manipule les personnages, infléchit l'action et introduit l'irrationnel.

2-2- Les fantasmagories entre spectacle instructif et mystification :

[80]. *Conte de Noël*, p. 46.

La fantasmagorie, étymologiquement (l'art de faire parler les fantômes en public), consiste à la fin du XVIIIe siècle à projeter et à animer sur un écran de toile ou de fumée des tableaux miniatures peints sur des plaques de verre ou bien gravés sur un support opaque. Héritière de la lanterne magique dont la technique ne cesse de s'améliorer depuis le XVIIe siècle, cette forme de spectacle connaît un énorme succès au tournant des Lumières. D'une petite peinture ou gravure au départ naît, par la fantasmagorie, une image « mouvementée », un tableau lumineux dont les dimensions peuvent varier considérablement.

La possibilité d'animer une image par des manipulations optiques marque une étape dans l'évolution de la notion de tableau. En cherchant à provoquer des réactions sensibles de leur public, les expérimentateurs de l'époque des Lumières, amuseurs publics et charlatans, mécaniciens et physiciens, transforment leurs démonstrations en de véritables spectacles.

Robertson[81], qui est un fervent admirateur des sciences nouvelles, qui partage l'esprit des Lumières et défend à chaque page de ses *Mémoires* l'idée que le savoir doit permettre de triompher de la superstition, qui déclare que les découvertes de la physique expérimentale doivent être expliquées comme des faits réels et non des prodiges de la sorcellerie, manifeste en dépit de tout cela une ambiguïté typique de son temps. Il prétend vouloir éclairer le public et le prévenir contre les fausses croyances et les interprétations surnaturelles, il ouvre ses séances de fantasmagorie par des allocutions qui contribuent davantage à mystifier le spectateur qu'à lui faire comprendre la nature des phénomènes qu'il provoque. Ce que Robertson demande au spectateur, c'est surtout de se dédoubler en observateur raisonnable de ses réactions irrationnelles. Le « fantasmagore », qui se présente comme le contraire d'un imposteur, procède pourtant à un curieux mélange entre les références occultes et l'exploitation du discours des Lumière.

[81]. Robertson (1763 - 1837) est le maître des spectacles de fantasmagorie : grâce à un système de lanterne magique projetant des plaques de verre sur des écrans de tulle et sur des nuages de fumée, le tout accompagné de trucages sonores, il semait la terreur parmi les spectateurs. La femme invisible fut un de ses grands succès. Il multiplia les jeux optiques et les mises en scène terrifiantes.

Robertson cède au goût ambiant pour l'occultisme sans expliquer la nature physique des images, sans démonter le mécanisme optique à l'origine du sentiment de peur, en se gardant bien de divulguer son secret de fabrication.



EUGENE THIEBAULT PARIS, COLLECTION GERARD LEVY

Photographie publicitaire : Henri Robin et un spectre 1863

Le 20 juin 1863, le prestidigitateur Henri Robin inaugurait, dans son théâtre du boulevard du Temple , un nouveau spectacle de fantasmagorie. Un Habile système de miroir sans tain lui permettait de faire apparaître sur scène, comme le titre du spectacle l'indique, des « spectres vivants et impalpables ».

Robin était farouchement anti-spirite et déclarait volontiers reproduire les phénomènes du spiritisme à l'aide de procédés artificieux.

2-3-Les perceptions extrasensorielles

Les neurophysiologistes et les psychologues admettent que la sensibilité intéroceptive et proprioceptive contribue à nous conforter dans le sentiment de notre existence et de notre corps propre, ces perceptions sont admises par la science.

On prendra l'exemple de la clairvoyance. Cette dernière semble être favorisée par un autre état de conscience. À partir du XIXe siècle, des produits ou des substances, qui s'étaient révélées de véritables poisons pour le système nerveux, ont été utilisées pour stimuler les facultés paranormales à des fins divinatoires. On sait qu'après leurs absorptions les sujets présentent des états de psychose et d'hallucinations. On sait également que l'homme des civilisations traditionnelles, depuis les temps les plus reculés, a usé de l'intoxication provoquée par les hallucinogènes afin de connaître les choses cachées à son entendement. Parfois la vision prémonitoire vient sous la forme d'un rêve[82]. Toutes les critiques, tous les scepticismes ont buté sur ces phénomènes et ces perceptions nouvelles, dont on ne saurait dire au juste s'il s'agit de voyance, de télépathie, de brèche spatio-temporelle… et le mystère n'est pas près d'être éclairci.

Aujourd'hui, les méthodes psychologiques mettant en jeu la concentration mentale paraissent plus adaptées pour rompre avec le conscient et accéder à la connaissance enfouie dans le subconscient. Pour cela le moyen utilisé est la fixation du regard sur un cristal, un miroir ou sur une surface brillante. Cela fait apparaître en général des hallucinations visuelles qui peuvent être interprétées dans un sens divinatoire sous l'effet de l'hypnose. Sans parler d'autres phénomènes, telle la télékinésie qui consiste à faire bouger les choses par la seule force de la pensée. La parapsychologie en tant que métaphysique

---

82. Il y aurait donc des rêves prémonitoires, de plus Sigmund Freud (1856-1939) est l'un de ceux qui ont attiré l'attention sur le rôle particulier joué par les rêves comme support télépathique. Des expériences remarquables ont été réalisées à ce propos par les scientifiques américains entre 1970et 1978.

expérimentale s'est intéressée à démontrer l'existence, chez l'être vivant, de facultés qui débordent les limites corporelles. À présent la physique moderne devient la plus sûre alliée de la parapsychologie dont les expériences appartiennent à un ordre de la nature qui échappe aux données classiques limitées.

Mais quel matériau plus riche en apport divinatoire que le sommeil ? Dans le vaste grenier onirique du fantastique, la littérature de colportage, jusqu'au XXe siècle, s'est fait le véhicule d'une foules de clefs de songes toutes plus fantaisistes les unes que les autres. C'est que l'homme a demandé beaucoup aux rêves, depuis l'antiquité ; on connaît les plus célèbres : ceux du Pharaon, de Jacob… Cependant les « clefs des songes » ne manquent pas d'ailleurs de nous en prévenir : *« Il ne faut pas prendre le rêve au pied de la lettre ; une interprétation s'impose…l'une des phases du sommeil, au moins, pourrait être favorable à l'émergence de la perception extra-sensorielle sous sa forme de précognition ».*[83]

Ces conceptions mêmes (le magnétisme, l'hypnose, les présages ou les rêves prémonitoires) sont présentes dans l'œuvre de Maupassant. A son époque, certains dons ou facultés étaient attribués aux miracles ou parfois à la folie comme dans *Un fou ?* « *C'est que je suis doué d'un pouvoir... non... d'une puissance... non... d'une force... Enfin je ne sais pas dire ce que c'est, mais j'ai en moi une action magnétique si extraordinaire que j'ai peur, oui, j'ai peur de moi, comme je te le disais tout à l'heure! Et il cachait, avec des frissons éperdus, ses mains vibrantes sous les revers de sa jaquette. Et moi-même je me sentis soudain tout tremblant d'une crainte confuse, puissante, horrible.* ».[84]

«… Alors chacun apporta un fait, des pressentiments fantastiques, des communications d'âmes à travers de longs espaces, des influences secrètes d'un être sur un autre. Et on affirmait, on

83. LOUIS, René, *Les explorateurs de l'invisible*, *Les clairvoyant*, France loisir, Paris, 2001, p. 20.

84. *Un Fou* ?, pp. 92-93.

déclarait les faits indiscutables... »[85]. Il est dès lors en quête des chemins du surnaturel, mais ce surnaturel peut avoir l'aspect léger et onirique qui s'apparente aux fantaisies. D'où toute une exploration de l'étrange à travers les rêves des personnages. Les rêves prémonitoires relatent souvent des faits divers ou des malheurs :

« Dans le petit village d'Étretat les hommes, tous matelots, vont chaque année au banc de Terre-Neuve pêcher la morue. Or, une nuit, l'enfant d'un de ces marins se réveilla en sursaut en criant que son "pé était mort à la mé". On calma le mioche, qui se réveilla de nouveau en hurlant que son "pé était neyé". Un mois après on apprenait en effet la mort du père, enlevé du pont par un coup de mer. La veuve se rappela les réveils de l'enfant. On cria au miracle, tout le monde s'émut, on rapprocha les dates, et il se trouva que l'accident et le rêve avaient coïncidé à peu près ; d'où l'on conclut qu'ils étaient arrivés la même nuit, à la même heure. Et voilà un mystère du magnétisme ».[86]

L'hypnose quant à elle, parce qu'elle s'apparente au sommeil, semble propice à l'état de clairvoyance, le magnétiseur qui endort le sujet par une simple application de la main exerce un pouvoir de suggestion et de contrôle : « *Un homme, un être a le pouvoir, effrayant et incompréhensible, d'endormir, par la force de sa volonté, un autre être, et, pendant qu'il dort, de lui voler sa pensée comme on volerait une bourse. Il lui vole sa pensée, c'est-à-dire son âme, l'âme, ce sanctuaire, ce secret du Moi, l'âme, ce fond de l'homme qu'on croyait impénétrable, l'âme, cet asile des inavouables idées, de tout ce qu'on cache, de tout ce qu'on aime, de tout ce qu'on veut celer à tous les humains, il l'ouvre, la viole, l'étale, la jette au public!* ».[87]

À noter que l'hypnose était à la mode à la fin du XIXe, siècle sous l'influence du docteur Charcot ; ses leçons connurent un grand succès. Elles furent notamment suivies, en 1885, par Freud, et de 1884 à

[85]. MAUPASSANT, Guy (de), *Magnétisme.* Texte publié dans *Gil Blas* du 5 avril 1882.

[86]. *Idem.*

[87]. *Un Fou?,* p. 93.

1886 par Maupassant, elles avaient bien alimenté les récits fantastiques de ce dernier

Le scripteur dans *Le Horla* assiste à l'expérience du docteur Parent qui démontre le pouvoir de la suggestion par l'hypnose : *« Elle s'assit dans un fauteuil et il commença à la regarder fixement en la fascinant. Moi, je me sentis soudain un peu troublé, le cœur battant, la gorge serrée. Je voyais les yeux de Mme Sablé s'alourdir, sa bouche se crisper, sa poitrine haleter. Au bout de dix minutes, elle dormait.* »

Deuxième chapitre

Les mots réversibles : peur, folie, mort, double

1-De l'angoisse à l'écriture de l'indicible :

1-1-vers l'au -delà :

La mort est l'Autre, cet étranger que nous rencontrerons tous un jour et nous mènera au royaume d'outre-tombe.

1-1-1-la mort, l'Inconnu par excellence :

La mort est, et demeurera, l'Inconnu. Elle est donc effrayante de par son absence, et dans la société l'importance donnée à l'apparence extérieure véhicule des potentialités d'effrois face à la putréfaction, et à tout ce qui entoure la décomposition organique. En cela une matière pour permettre aux auteurs de concrétiser les causes de la peur.

Au nombre des obsessions de Maupassant, il faut encore ranger la mort. *Auprès d'un mort* et *Le tic* touchent à l'au-delà. « *La figure n'était point changée. Elle riait. Ce pli que nous connaissions si bien se creusait au coin des lèvres, et il nous semblait qu'il allait ouvrir les yeux, remuer, parler. Sa pensée ou plutôt ses pensées nous enveloppaient ; nous nous sentions plus que jamais dans l'atmosphère de son génie, envahis, possédés par lui. Sa domination nous semblait même plus souveraine maintenant qu'il était mort. Un mystère se mêlait à la puissance de cet incomparable esprit. Le corps de ces hommes-là disparaît, mais ils restent, eux ; et, dans la nuit qui suit l'arrêt de leur cœur, je vous assure, Monsieur, qu'ils sont effrayants.* »[88].

Selon les contes, elle prend un visage différent et provoque des effets variés. Dès *Sur l'eau*[89], elle impose sa présence, jointe à la peur. Un soir, un canotier voit son embarcation, qu'il avait mise en panne, bloquée par un obstacle au moment où il veut repartir. Il devra attendre le matin pour qu'un pêcheur vienne l'aider. Il hisse alors à la surface, avec son aide, le corps d'une vielle femme avec une grosse pierre au cou. Dans *La tombe* (1884), il s'agit d'une profanation, dont l'auteur,

[88]. *Auprès d'un mort*, p. 49.
[89]. Daté de 1881.

un jeune avocat bien connu, rend compte en justice. Il allègue un amour tout puissant pour une jeune maîtresse brusquement décédée, qu'il voulait revoir et dont la redécouverte le saisit d'horreur. De la même veine est *La tombe*[90] (1887), avec une amertume bien dans l'esprit réaliste, il s'agit encore d'une jeune morte. Son amant venu se recueillir sur sa tombe, passe la nuit dans le cimetière, et voilà que sur les tombes apparaissent des inscriptions différentes de celles qu'on avait gravées. Tel qu'on disait bon fut dur, méchant et voleur, et la femme aimée, sur la tombe de laquelle l'homme avait lu : « Elle aima, fut aimée, et mourut », apparaît tout à coup misérable : « Étant sortie un jour pour tromper son amant, elle eut froid sous la pluie et mourut. »

Terrible est *La petite Roque* (1885). Une enfant est découverte, nue, le long d'une rivière. Elle est morte. Les autorités municipales assistent à l'enquête. La suite du récit nous apprend que l'assassin n'est autre que le maire qui, supportant mal un récent veuvage, a voulu abuser de la gamine et, effrayé, l'a étranglée. Il se suicide peu après. Cette histoire met en jeu les coups de sang, les appétits du sexe dont l'œuvre de Maupassant nous donne maints exemples.

1-1-2-La mort: charnière entre l'ici-bas et l'au-delà:

Dans la littérature fantastique, la frontière entre la vie et la mort est quasi abolie. Ce n'est pas parce qu'un personnage meurt qu'il ne reviendra pas. Le scepticisme nous interdit de croire aux fantômes, pourtant, en littérature fantastique, ils sont récurrents. Les fantômes peuvent être comparés à des dormeurs sans repos qui sont condamnés à l'errance pour diverses raisons. Certains morts ne peuvent reposer en paix tant leur décès fut injuste et le besoin de revenir à des fins vengeresses persiste au-delà de la mort.

1-1-3- dialectique de spectres

[90]. Maupassant reprend le même titre, mais il ne s'agit pas la même nouvelle. La première a été publiée dans *Gil Blas* du 29 juillet 1884, sous la signature de Maufrigneuse, la seconde publiée dans *Gil Blas* du 31 mai 1887, puis publié dans le recueil *La main gauche*.

Quiconque croit aux fantômes, appelés aussi revenants, admet déjà, sans preuves réelles, qu'un mort peut se montrer ! quelle est la part de vérité qui alimente la légende ? Parfois les fantômes sont définis comme le souvenir de l'être cher. Certaines cultures prétendent que les conséquences d'une mort violente peuvent mener le défunt à l'errance fantomatique. Nous ne sommes pas cependant en mesure de répondre à ces questions ni chercher des réponses mais seulement de soulever un problème en suspens quoique qu'il en existe de plus fascinants que d'autres (voyance, transcommunication, réincarnation, prémonition…)

La tombe ouvrait le domaine des apparitions. L'une est d'ailleurs contée dans *Apparition* (4 avril 1883). Le narrateur, désireux de faire plaisir à un ami, accepte de se rendre au domicile parisien de celui-ci, quitté à la mort de l'aimée, pour y prendre quelque papiers. Là, il rencontre une femme qui lui parle et lui demande de la peigner. Aussitôt après, il s'enfuit et rentre à Rouen sans reprendre souffle. Il cherche son ami pour lui remettre les papiers désirés, mais il ne le trouve jamais, celui-ci a disparu. Une visite de la demeure abandonnée ne révèle pas qu'une femme y ait habité. Le narrateur n'en sait pas davantage, cinquante-six ans après les faits.

Leur tenue vestimentaire est souvent décrite. Dans *Apparition :* « *la femme était habillée d'une blouse blanche* »
Le lecteur peut être omniscient, et croire en l'existence fantomatique avant même que le protagoniste en soit conscient. Une fois le lecteur et le héros convaincus de l'intrusion d'une dimension surnaturelle, un nouvel horizon herméneutique s'ouvre. L'illusion spectrale est renforcée par une lumière mystérieuse qui accompagne les fantômes. Au-delà de la fiction et de l'irruption fantomatique, on peut voir ici une exploration des peurs primaires qui peuvent resurgir au moment où règne la pénombre.

L'après-mort reste un moment privilégié à l'irruption fantastique, **Freud** pensait d'ailleurs que, «[…]*Ce qui paraît au plus haut point*

étrangement inquiétant [...] est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes »[91].



ADA EMMA DEANE GRANDE-BRETAGNE

Cambridge University Library, dépôt de la Society for Psychical Research.

Pages tirées de deux albums de photographies spirites de A.E.D[92] 1920-1923.

1-1-3- l'au-delà du langage et transcommunication instrumentales

a-l'intervention de la littérature :

Il a été remarqué dans la rhétorique fantastique, une forme de langage de l'errance, l'impossibilité d'exprimer certaines choses parce que la mort représente un certain tabou et c'est ce tabou qui permet d'établir le lien entre l'interdit et le sacré.

91. FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, Gallimard, Paris, 1993, p. 246.

92. Ada Emma Deane (1862-1957) fut l'une des premières femmes qui se consacrèrent de façon intensive à la photographie spirite. Entre 1920 et 1933, elle réalisa approximativement deux mille clichés, sur lesquels certains reconnurent des amis défunts, mais qui souvent, montraient des anomalies, qui n'étaient pas des formes identifiables, mais des taches.

Les auteurs, lorsqu'ils tentent de percer les mystères de l'au-delà, se heurtent forcément à « *l'au-delà du langage* ». L'exégète devra donc utiliser le symbolisme afin d'aller au-delà des limites imposées par le langage. Il essaiera de retirer le masque du texte fantastique. Denis Mellier traite de l'apparence et de la représentation afin d'approfondir la réflexion sur l'indicible. Et d'ailleurs l'indicible doit-il être assimilé à l'invisible?

> *«Le fantastique, et c'est un de ses topoï, construit, par [...] le jeu des apparences, une situation minimale de renversement où le monde et les êtres ne sont tout simplement pas ce qu'ils semblent être. Littéralement, le fantastique parvient, comme le carnaval, à faire coexister deux événements : celui de l'objet et celui de sa représentation»*[93].

Au plan de la représentation, les mythes ont été des récits parlés, engendrant des comportements rituels. La littérature a commencé par l'écriture de ces pseudo délires que sont les mythes. Elle a ensuite pris en compte des faits qui renvoyaient à l'Histoire, et enfin des peintures plus proches de la réalité vécue. Elle tente aujourd'hui de rendre compte des contraintes que le langage lui impose. On remarquera donc que l'imagination délirante ne s'appuie pas explicitement sur les signifiants religieux, mais qu'elle n'en continue pas moins son parcours dans les fantasmes. Cette ancienne imagination, liée à la production de mythes sous-tendant les religions, a fourni un nombre impressionnant de thèmes : la vie après la mort, le châtiment, le purgatoire, les divers enfers, les fantômes, les diables, les incubes, succubes…

Ces thèmes, ainsi que les figures qui en incarnent certains aspects — le vampire, le loup garou, le zombie, le possédé — seront récupérés et recyclés. D'abord par le folklore, et dans ce que l'on nomme le merveilleux (lutin, sorcière, fée…). Mais aussi dans les

[93]. MELLIER Denis, *Ecriture de l'excès.* Fictions fantastiques et poétique de la terreur, Honoré Champion, Paris, 1999, p. 276.

contes à faire peur dans le cadre du « merveilleux noir ». Ils seront ensuite utilisés dans un premiers temps par les romans gothiques où l'on trouve abondance de fantômes, de philtres, de paroles maudites, puis par les textes fantastiques lors de l'élaboration de ces textes en genre, à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle.

Au XXe siècle, les communications de l'au-delà dont l'auteur présumé est Meyers ont fait l'objet d'études extrêmement poussées de la part des psychistes appartenant à la Society for Psychical Research de Londres. Maintenant comment prouver que l'on peut communiquer avec les morts dans des conditions excluant toute tentative de fraude et de manipulation ?

La plupart des communications se font par intermédiaire médiumnique, l'écriture automatique ou intuitive, moulage ou même en utilisant des instruments électroniques (téléviseur, une caméra vidéo, un magnétophone…). Les sceptiques et les incrédules pourront objecter que les messages obtenus de cette manière avec les morts ne sont que des compensations psychologiques inconscientes que se donneraient des mères ou des parents qui cherchaient une consolation…en somme, l'inconscient ou le subconscient inventeraient de toute pièces le scénario adéquat.

b- les images de l'au-delà « La photographie au service de l'occulte »

L'allemand *Hans Otto König* (1914-1992)[94] a mis au point un générateur d'ultra-sons capable non seulement de neutraliser le bruit de fond gênant l'audition, mais de permettre un dialogue direct avec les entités de l'au-delà. Il a exposé en Juin 1986, lors d'un Congrès, la découverte de son compatriote Schreiber[95], qui arrive à fixer sur vidéo-cassette les images des défunts à partir de taches lumineuses

94. DESSART, Francis, *dossier complet sur les recherches en parapsychologie,* Bibliothèque ALPHA.

95. Cherchant à contacter des disparus par le biais de son téléviseur, Klaus Schreiber se brancha un jour sur un canal inoccupé. Grâce à une caméra vidéo, il put filmer des images de sa fille Catherine et, depuis lors, celles de diverses personnalités historiques

apparaissant sur un écran et qui se transforment en visages qui ont pu être reconnus avant de disparaître.

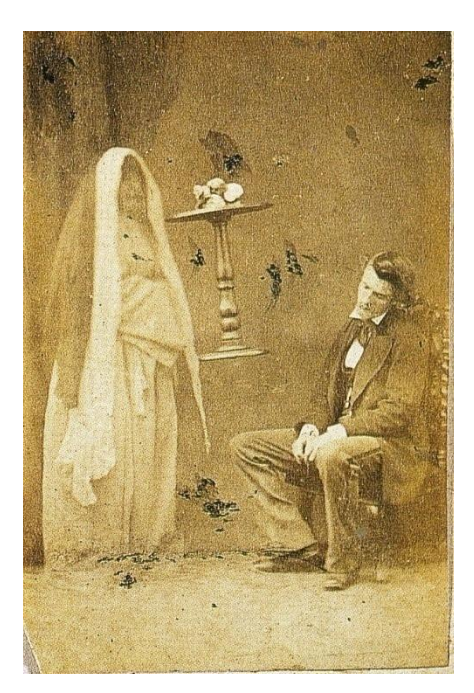
La science a donc pu établir des éléments positifs de contrôle et des preuves d'identité attestant la certitude des faits observés soit à partir de l'identification d'empreintes digitales obtenues lors de matérialisations, soit à partir de phonogrammes[96] qui donnent des diagrammes superposables.

L'on a aussi connu des développements sur la photographie de la pensée, des effluves et des auras[97]. Comme le font remarquer à plusieurs reprises les auteurs du catalogue (*Le troisième œil, la photographie et l'occulte*)[98], la photographie envisagée initialement par les chercheurs psychiques comme un puissant outil d'investigation est un procédé de validation scientifique des phénomènes.

96. Des outils graphiques spécialisés facilitent le dessin des sons.

97. *Le troisième œil, la photographie de l'occulte*. Sous ce titre est paru le catalogue d'une exposition qui s'est tenue à Paris à la maison européenne de la photographie.

98. Chéroux Clément, Fischer Andreas et autres, Le Troisième œil : la photographie et l'occulte, Gallimard, 2004.



PHOTOGRAPHIE SPIRITE1872

Londres,The College of Psychic Studies.

Le cliché montre à côté du médium Charles Williams, non seulement un fantôme, mais aussi l'élévation d'une table opérée par des esprits. Il s'agit probablement du premier cliché de l'histoire de l'occultisme qui montre un tel phénomène.



FREDERICK HUDSON **STAVELY BULFORD**

M[elle] Evans avec un esprit. Londres, The College of Psychic Studies.

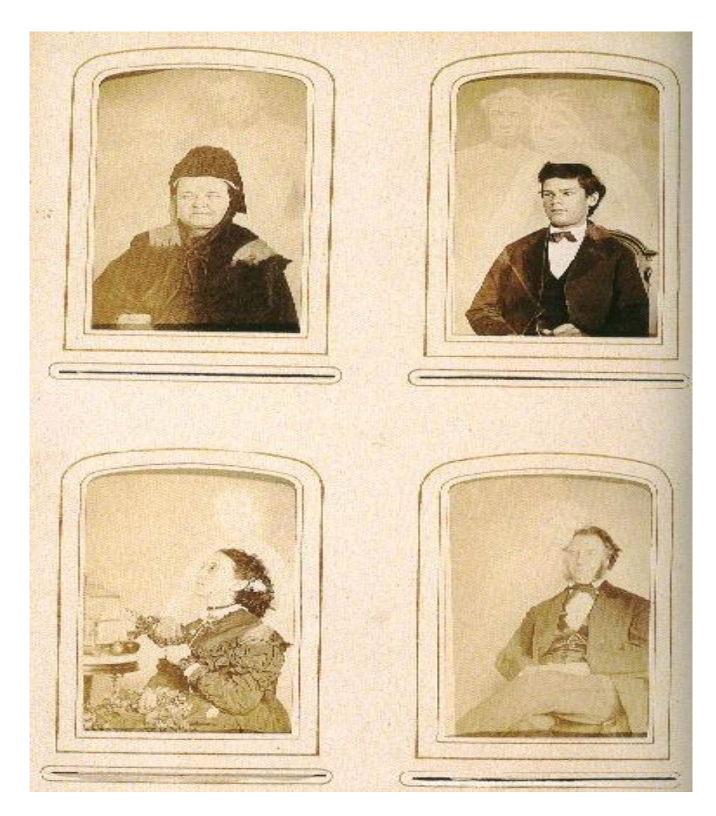
Georgina Houghton et Tommy Guppy avec l'esprit de la grand-mère de l'enfant, 1872.




JOHN BEATTIE
Grande –Bretagne

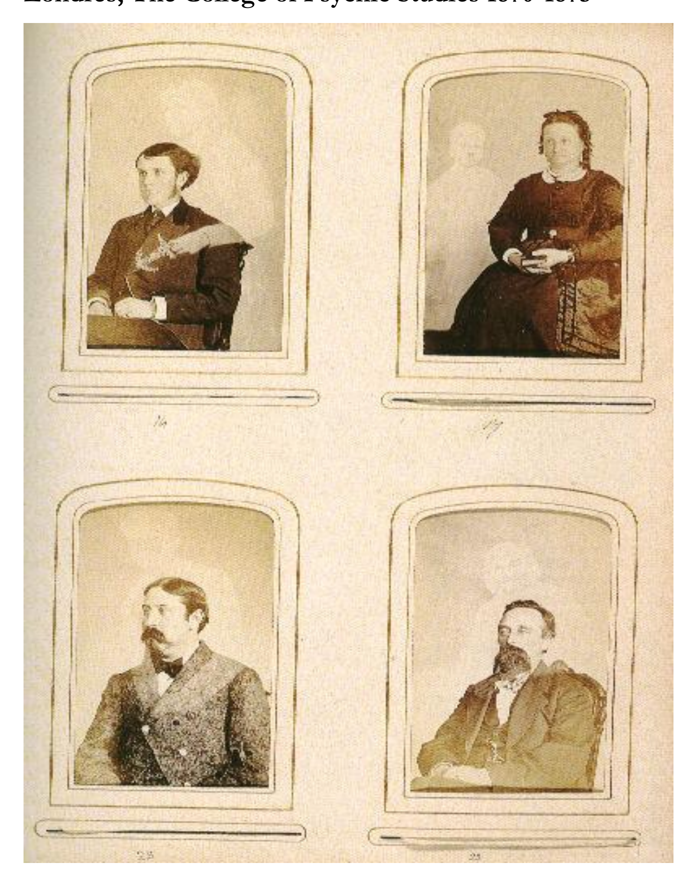
Séances spirites 1872.

La photographie spirite fit son apparition en Europe au début des années 1870. Par la suite, plus d'un prétendit avoir produit des anomalies photographiques. Il existe également, avant cette date, toute une série de relations journalistiques traitant déjà de photographie spirite. C'est l'américain William Mumler qui est considéré comme pionnier de cette discipline, car c'est seulement avec lui que la photographie spirite s'installa officiellement dans la cadre du spiritisme comme un moyen d'accès à l'occulte. Quelques illustrations sont présentées ici :

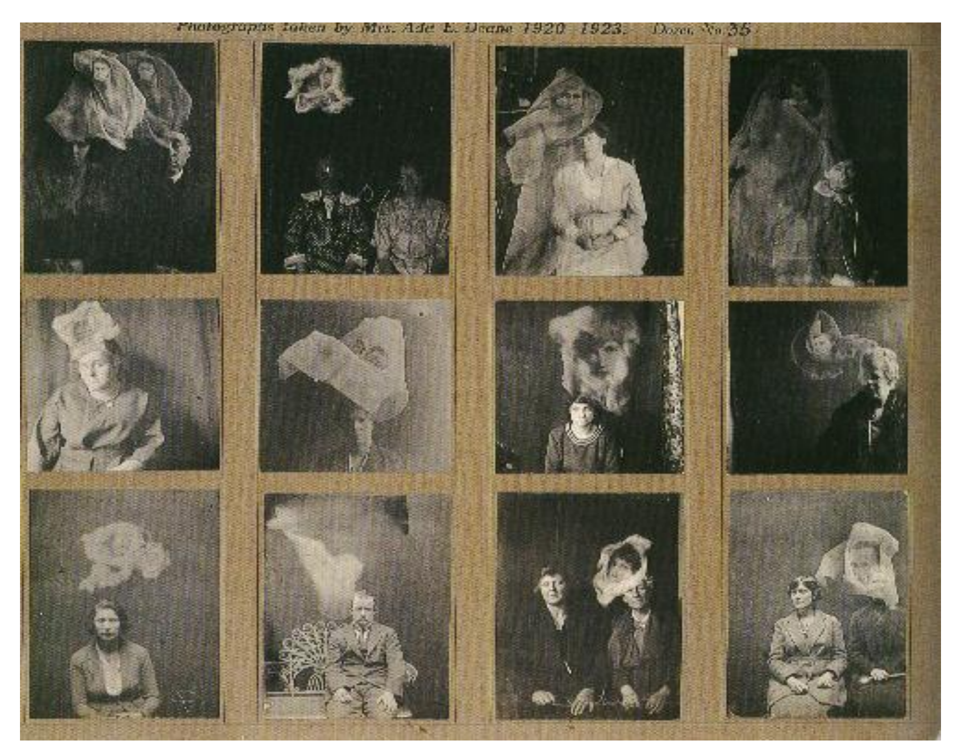


WILLIAM H HUMLER

Londres, The College of Psychic Studies 1870-1875



WILLIAM H HUMLER



ADA EMMA DEANE 1920-1923

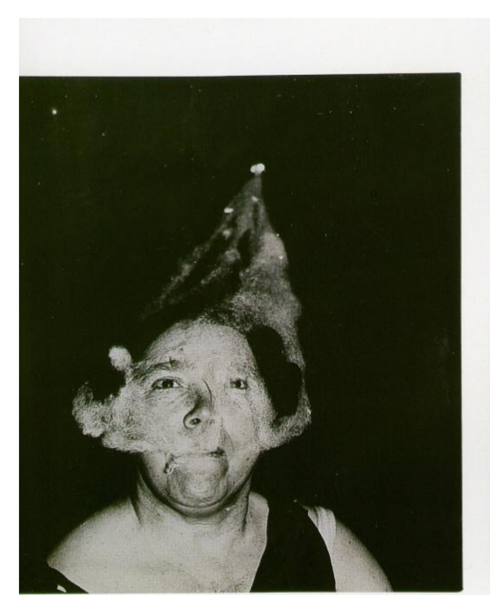
GRANDE-BRTAGNE

c- Ectoplasmes, mediums

Les ectoplasmes, pour les spirites, sont des matérialisations de l'esprit d'un décédé ; et pour la science l'ectoplasmie viole toutes les lois de la physique et de la biologie, elle est étrange et spectaculaire. Les apparitions d'ectoplasmes restent mal connues, bien qu'ayant fait l'objet de plusieurs études, sachant que la notion même d'ectoplasme trouve sa source dans une imagerie canonique, à la fois religieuse et fantastique.

Les spirites nomment ectoplasmes les masses blanchâtres, ressemblant parfois à du chiffon ou du papier mâché, qui sortent de la bouche, de l'épaule ou du plexus du medium. Dans la plupart du temps le portrait plus ou moins complet d'un désincarné est montré dans un nimbe, dans une masse duveteuse ou dans un voile. D'une durée assez brève, le phénomène est fréquemment observé du XIXe siècle à 1940. Mais si les témoignages sont nombreux, aucun n'est probant, car à

l'époque, le médium, assis dans une cabine spirite,[99] refuse la présence de personnes sceptiques et impose la pénombre. Cela dit et bien que les spirites aient démasqué eux-mêmes des charlatans ! on ne peut conclure rapidement au trucage. Car en effet à côté de ces maintes observations existe une documentation scientifique de qualité[100].




DR THOMAS GLEN HAMITON

CANADA, Winnipeg, Archives and Special Collections, University of Manitoba Library.

***Mary M. produisant un ectoplasme**

« Parapluie » 25 février 1934.

Cet ectoplasme frappa les témoins par sa forme et sa texture inhabituelles.
Sortant de la bouche de Mary M, il paraît s'accrocher à la paroi du
cabinet à un point situé à soixante centimètres environ derrière elle.

****Ectoplasme contenant un portrait d'Arthur Conan Doyle 27 juin 1932.**

---

[99]. **Cabine spirite** : est l'ensemble de rideaux sombres derrière lesquels certains médiums exigeaient de s'installer pour, disaient-ils, que les esprits puissent se manifester sous forme d'ectoplasmes.

[100]. À Paris, est fondé en 1919 un institut métapsychique par le mécène français Jean Meyer (1855-1931), pour permettre l'étude scientifique des médiums. Entre 1919 et 1939, ses groupes de travail ont réalisé des expériences uniques au monde, et mis en évidence des ectoplasmes.

La phénoménologie de la métapsychique objective pose un intéressant problème de psychologie des formes. Mais la photographie d'une matérialisation confronte un lecteur à l'œil non éduqué à un paradoxe insoluble : il s'agit de reconnaître une chose qui par définition n'est pas identifiable puisqu'elle n'existe pas dans le monde naturel. Le résultat est inévitablement que l'individu moyen lit l'ectoplasme comme un fragment de tissu avalé et recraché. A noter que l'authenticité de ces photos bien qu'elle ne fut pas unanimement reconnue, suscite toujours une polémique.



ENRICO IMODA ITALIE

Matérialisation d'une jeune femme produite par le medium Linda Gazzera, 28 juin 1909

New York, Gilman Paper Company Collection

Il existe aussi dans les dernières décennies du XIXe siècle, une agitation de l'occultisme par un débat opposant les adeptes du spiritisme à ceux de l'animisme. Les premiers sont persuadés que les phénomènes occultes trouvent leurs origines dans l'au-delà, tandis que les seconds considèrent qu'ils résultent du pouvoir des médiums. En d'autres termes, la polémique porte sur l'explication des manifestations exogènes ou endogènes. Cette opposition favorise l'émergence d'une deuxième catégorie iconographique : la photographie des fluides. Celle-ci consiste à fixer, sans appareil, sur la seule plaque sensible, les fluides émanant du médium : la force vitale, l'âme, mais aussi les pensées, les émotions, ou les rêves.



JACOB VON NARKIEWICZ-JODKO

RUSSIE

Effluves d'une main électrifiée posée sur la plaque photographique, Mars 1896.

Jacob von Narkiewicz-Jodko(1847-1905) essaya au milieu des années 1890 de photographier la force vitale. Il soumettait le corps de l'expérimentateur à un courant

électrique pour aider son fluide vital à « s'extérioriser » et à venir ainsi s'empreindre sur la plaque sensible.

1-2-Le passé et le souvenir

Lorsque la mort d'un proche demeure insupportable malgré le temps qui passe, le survivant peut trouver refuge dans le passé, avant le moment où le présent est devenu synonyme de douleur. Malgré tout, les jours précédant cette perte irréversible peuvent paraître empreints d'une grande tristesse. Les objets qui ont appartenu au défunt sont enclins à rouvrir des cicatrices trop mal refermées (dans *Apparition* l'ami refuse de retourner à son château où son bonheur fut enterré). On peut comprendre combien le retour à la réalité peut être difficile pour celui qui rêve du temps où il était heureux.

1-3-le temps

« Le passé m'attire, le présent m'effraye parce que l'avenir, c'est la mort »[101]. Ce fantasme de puissance par rapport au temps qui passe ne sera sans doute jamais assouvi. La volonté de lutter contre la fuite du temps et la mort est quasi-omniprésente chez l'homme Quel pouvoir avons-nous, pour lutter contre le temps de façon individuelle ?

« Je voudrais arrêter le temps, arrêté l'heure. Mais elle va, elle va, elle passe, elle me prend de seconde en seconde un peu de moi pour le néant de demain »[102]. Paradoxalement, le suicide peut être une façon de lutter contre la fuite du temps. En commettant cet acte, l'homme devient maître de sa longévité. Le suicide est ici à considérer comme la mort de la Folie. Le héros ne se suicide pas à la fin du *Horla*, mais il se tue de façon indirecte. L'auteur laisse le lecteur libre d'imaginer. Dès la rencontre avec son fantôme nous savons que le héros court à sa ruine : il allait se détruire après avoir détruit sa maison et tué accidentellement ses domestiques.

[101]. *La chevelure,* p.79.
[102]. *Idem.*

L'amour perdure au-delà de la mort dans *La chevelure.* La passion peut avoir une certaine emprise sur le temps. Le passionné, tant que l'objet de sa passion vit, profite du moment présent, sans se soucier du passé et du futur. Il croit aux rêves et à l'éternité « *Les morts reviennent ! Elle est revenue. Oui je l'ai vue* »[103]. L'amour refuse la fuite du temps en ce sens qu'il montre que le passé ne meurt pas, que l'absent est toujours présent, d'une certaine façon dans la tête et le cœur du survivant. À la mort de sa belle aimée dans *Apparition*, l'ami du marquis de la Tour-Samuel refuse de vivre dans le présent, car il contient la mort de la personne aimée. Ce n'est qu'après sa rencontre avec son vieil ami de jeunesse que son attitude vis-à-vis du présent change : il accepte de ne plus vivre dans le passé, mais de traverser outre la barrière du temps et rejoindre son amour. « *C'était un ami de jeunesse que j'avais beaucoup aimé. Depuis cinq ans que je ne l'avais vu, il semblait vieilli d'un demi-siècle. Un malheur terrible l'avait brisé* »[104].

La littérature permet aussi d'échapper à la fuite du temps. Qu'il soit ou non omniscient, le lecteur voyage dans d'autres lieux, dans d'autres époques et avec d'autres personnes, en demeurant dans la même localisation spatio-temporelle. Maupassant utilise cela, et créé un pont virtuel reliant ses œuvres entre elles. Le lecteur prend ainsi conscience que les personnages continuent à exister après qu'il a fermé le livre. Le temps est assassin dans le monde romanesque crée par Maupassant, le tic tac de la montre s'arrête, le temps s'arrête, c'est la mort ! « *Mais l'heure ? l'heure ?qui me dirait l'heure ? Aucune horloge ne sonnait dans les clochers ou dans les monuments* »[105]

1-4-Une dimension insoupçonnée :

103. *La chevelure*, p. 83.
104. *Apparition*, P. 54.
105. *la nuit,* p.147.

Si le fantastique est le lieu d'événements échappant à l'analyse de la raison, ce choc, cet ébranlement, d'où vient t-il ? Pourquoi se manifeste t-il ? Qu'est-ce qui le provoque ?
À l'examen se révèle l'existence d'un désordre. *« Mais ne nous trompons pas : l'ordre qui règne avant l'apparition du fantastique, n'est lui-même qu'apparent. Il y a (eu) désordre au préalable, et le désordre nouveau amené par le fantastique continue, par une sorte de mouvement de balance, à rétablir l'ordre* »[106]. Un exemple éclairera cette dimension ignorée du fantastique.

Au fur et à mesure des progrès de son mal, Maupassant ira plus avant dans l'appréhension de ses fantômes. Dans son conte, *La main d'écorché* (qu'il reprendra ultérieurement sous titre de *La main*), de retour de Normandie, un jeune homme rapporte une main d'écorché, celle d'un criminel supplicié en 1736. Il exprime son intention de l'accrocher dans sa chambre, en guise de bouton de sonnette, à quoi un des ses amis réplique : « *Qui a tué tuera* »[107]. Ignorant cet avertissement, le jeune homme fait ce qu'il a dit. Deux jours plus tard, il est victime d'une tentative d'assassinat, cinq doigts s'étant enfoncés profondément dans sa chair. La main a disparu de l'alcôve. Il meurt huit mois plus tard. Le narrateur, qui va assister aux obsèques du défunt, se promène dans le cimetière avec le prêtre, tandis que le fossoyeur creuse la tombe. Tout à coup, celui-ci lance un appel. Il vient de trouver un cercueil. Le squelette qui y est a eu un poignet coupé. La main est à côté du corps. On décide alors de creuser ailleurs la tombe du jeune défunt.

Plusieurs ressources sont ici exploitées : on est en droit de penser (mais pas d'affirmer) que c'est la main de l'auteur du crime. Si cela est, celle-ci avoir agi de façon consciente : révolte d'être éloignée du corps dont elle dépend, assassinat qui apparaît comme une vengeance. Enfin, la main qui, franchissant l'espace, semble rejoindre

---

106. JACQUEMIN, George, *Littérature fantastique*, Labor, Bruxelles, 1974, p.18.
107. *La main d'écorché*, P. 14.

le corps dont elle a été séparée, se comporte comme si cette mutilation était une offense à la nature. Certes, sur tout cela plane la plus totale incertitude qui est proprement fantastique.

Le fantastique réside ici dans l'activité secrète de la main et dans son retour auprès du cadavre dont elle avait été séparée.

Ordre et désordre jouent ici à plein : la mutilation du supplicié constitue le désordre initial. Il faut réunir les deux parties de l'être frappé dans son corps. Comme si elle était consciente, la main choisit d'appartenir à un être qui, mort, lui permettra de revenir à son propriétaire. Dans ce cas, il faut qu'un nouveau désordre fasse suite au premier (le meurtre du jeune Normand) pour que l'ordre (le supplicié retrouve sa main) règne derechef. Ce conte pourrait être dit objectif, dans la mesure où nulle des hantises de Maupassant ne se fait jour. Très vite, cependant, la part personnelle va aller grandissant.

2-Des mécanismes psychophysiologiques de la peur aux stratégies narratives la provoquant.

2-1-Mécanismes de la peur :

Nous savons que c'est normalement la menace qui entraîne la peur. Il nous faudra donc voir comment les écrivains fantastiques arrivent à instiller tout au long de leur écriture des stimuli déclencheurs de peur, et découvrir les méthodes qui invoquent l'imaginaire de l'effroyable. Pourquoi l'imagination du lecteur cède-t-elle à ce que nous pourrions appeler la fascination-fantastique ?

Le rôle du refoulé est très important, il pourra surgir grâce aux méthodes utilisées par les écrivains. Et le fait que,

> « […] certaines *peurs (du noir, des contacts sociaux) sont en grande partie, probablement, des reviviscences d'émotions archétypiques, sédimentées au fond des êtres par-delà les générations, ou des frayeurs de l'enfance, fréquentes mais rarement en rapport avec un danger*

réel, qui n'attendent qu'une occasion pour se manifester à nouveau»[108].

Les *fantastiqueurs* conditionneraient l'imagination du lecteur, afin que le refoulé puisse s'exprimer.

2-2-Ressorts narratifs :

Il sera pertinent, après s'être demandé quel auteur provoquait la peur la plus durable chez le lecteur, et la raison de cette réussite, de voir si le degré de « littérarité » joue un rôle crucial dans la création de la peur.

2-2-1-*Besoin de peur :*

Une étude approfondie du véritable besoin de peur fera ressortir que sous couvert de lire de la littérature fantastique, le lecteur assouvit une demande neuro-biologique. Il a été démontré que les stratégies narratives fonctionnent en tant qu'instigatrices de peur seulement si le lecteur est prêt à se laisser effrayer. Cela peut paraître étonnant, mais l'état d'esprit du lecteur compte, les hommes sont demandeurs de peur. Ils se réjouissent même de l'effet qu'elle leur procure.

> « *La peur ne joue-t-elle pas, au moins d'une certaine manière, un rôle équivalent à celui des festivités? Avec la montée émotionnelle et le bouleversement des habitudes qu'elle provoque, elle rompt, elle aussi, le cycle de l'ennui et de la monotonie*»[109].

Elle ne naît pas d'un danger visible et rationnel mais échappe au contraire à tout processus de rationalisation. Ainsi, dans *La peur* (1884), Maupassant écrit : « *On a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas*». C'est en réalité l'imagination ou un danger intérieur, quand il y a conflit et dilemmes inconscient. « *A mesure qu'on lève les voiles de l'inconnu, on dépeuple l'imagination des hommes. Vous ne trouvez pas,*

---

108. *Les Cahiers de L'IRSA : L'imaginaire de l'effroyable*, Publication de L'université de Montpellier, n° 4, Montpellier, nov. 1999.

109. MANNONI, Pierre, *La peur,* 1995, p. 114.

Monsieur, que la nuit est bien vide et d'un noir bien vulgaire depuis qu'elle n'a plus d'apparition….»[110]. Ainsi le sentiment d'insécurité disparait si toutefois chaque phénomène est expliqué, l'ambigüité qui s'attache à la peur, n'aura plus lieu. Notamment *dans Qui sait ?* L'un des derniers contes qui laisse planer des doutes sur l'intégrité mentale de son auteur, de par la passivité face au surnaturel, face à la normalité de l'anormalité. Le passage dans *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov sur l'animation des meubles fait le point sur le caractère ambigu que revêt l'angoisse prédominante que nous trouvons chez Maupassant « *L'évènement surnaturel, point de départ de la nouvelle, est l'animation subite et étrange des meubles d'une maison. Il n'y a aucune logique dans le comportement des meubles et devant ce phénomène, nous nous demandons moins "ce qu'il veut dire" que nous ne sommes frappés par l'étrangeté du fait même. Ce n'est pas l'animation des meubles qui compte tellement mais le fait que quelqu'un ait pu l'imaginer et le vivre* »[111].

2-2-2-*déclencheurs de peur :*

D'aucuns pourraient prétendre que la littérature fantastique frise l'écervelage. Et pourtant, il a fallu prouver à quel point le travail des mécanismes déclencheurs de peur est important afin que s'immisce un sentiment d'angoisse. De cela nous pourrons énumérer les divers déclencheurs en nous référant aux textes étudiés.

Dans le *Horla*, la première vision du narrateur est si extraordinaire, si horrible qu'au fur et à mesure que le narrateur continue son journal, le récit est repoussé de façon à chercher à recouvrer sa sérénité. Il décrit, il bavarde, voyage, rapporte d'autres récits, il prend mille détours avant d'écrire : *« Cette fois, je ne suis pas fou. J'ai vu… J'ai vu… J'ai vu!... Je ne puis plus douter… J'ai vu! J'ai encore froid jusque dans les ongles… J'ai encore peur jusque dans les*

---

[110]. MAUPASSANT, Guy (de), *La peur*. 25 juillet 1884.

[111]. TODOROV, Tzvetan, *Introduction la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p.111.

moelles… J'ai vu… »[112] et de nous faire la description d'une scène extraordinaire voire déraisonnable. Le narrateur tente de rationaliser sa terreur, de se persuader qu'il a été victime d'une illusion d'optique, d'une hallucination peut-être, et il se demande s'il était fou ! À force d'y penser, il rend son monstre vraisemblable, il l'a réellement vu mais, par les incidents qui suivent, l'explication des méfaits de l'être invisible devient banale. Par la construction lente, progressive de la personnalité du narrateur, l'auteur crée aussi l'impression que ce monstre est la matérialisation (si nous pouvons dire) de cet *ego* subconscient et destructeur qu'il veut ignorer et qui transforme tout et tous autour de lui.

a-La peur de la nature :

Quand la nature se tut, la peur tue ; la peur de la solitude, du silence, de l'ombre, du noir et surtout de l'invisible. La peur sur l'eau, dans le bois et dans le désert !

*Le brouillard, le silence et la rivière dans *Sur l'eau* : « *ce brouillard opaque, devait être pleine d'être étranges qui nageaient autour de moi. J'éprouvais un malaise horrible, j'avais les tempes serrées, mon cœur battait à m'étouffer ; et, perdant la tête, je pensai à me sauver à la nage ; puis aussitôt cette idée me fit frissonner d'épouvante* »[113].

*Le bois, la solitude, l'obscurité et l'animal, le loup par exemple : *« On n'entendait plus rien, ni la voix des chiens ni le son des cors, tout était muet par l'invisible horizon; et ce silence morne du soir glacé avait quelque chose d'effrayant et d'étrange,… Et, brusquement, dans le sentier qu'envahissait la nuit, une grande forme passa. C'était la bête. Une secousse d'épouvante agita le chasseur; quelque chose de froid, comme une goutte d'eau, lui glissa le long des reins »*[114].

b-La peur du surnaturel :

[112]. *Le Horla II*, p. 129.
[113].*Sur l'eau,* p. 22.
[114]. *Le loup,* p. 39.

* revenant et fantômes dans *Le tic :* « *Mon cœur battait; j'avais peur. J'ouvris la porte brusquement et j'aperçus dans l'ombre une forme blanche dressée, quelque chose comme un fantôme* »[115].

Ou encore : « *Je crus entendre ou plutôt sentir un frôlement derrière moi…quand un grand et pénible soupir, poussé contre mon épaule, me fit faire un bond de fou à deux mètres de là. Dans mon élan je m'étais retourné, la main sur la poignée de mon sabre, et certes, si je ne l'avais pas senti à mon côté, je me serais enfui comme un lâche. Une grande femme vêtue de blanc me regardait…. Une telle secousse me courut dans les membres que je faillis m'abattre à la renverse ! Oh ! Personne ne peut comprendre, à moins de les avoir ressenties, ces épouvantables et stupides terreurs. L'âme se fond ; on ne sent plus son cœur ; le corps entier devient mou comme une éponge, on dirait que tout l'intérieur de nous s'écroule. Je ne crois pas aux fantômes ; eh bien ! J'ai défailli sous la hideuse peur des morts »*[116].

*L'envoûtement et la possession présents dans le *Conte de noël.*

*La mort *(auprès d'un mort)*. Les miroirs dans *Lettre d'un fou : « On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace ! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Je n'étais pas dedans, et j'étais en face, cependant. Je la regardais avec des yeux affolés. Je n'osais pas aller vers elle, sentant bien qu'il était entre nous, lui, l'invisible, et qu'il me cachait. Oh ! Comme j'eus peur !* »[117].

c-La peur de l'invisible :

La peur de l'irrationnel vient surtout du rejet : une fois le caractère inexplicable admis, l'esprit finit par se soumettre et accepter le fait, la vérité de son impuissance face à l'invisible. Le cas inverse entraîne la folie : « *Elle, l'invisible, l'impalpable, l'insaisissable,*

[115]. *Le tic*, p. 89.
[116]. *Apparition*, pp. 58-59.
[117]. *Lettre d'un fou,* p. 104.

l'immatérielle, minait la chair, buvait le sang, éteignait la vie »[118]. L'écrivain excelle à créer l'atmosphère propice à l'éclosion de la peur qui résulte souvent d'une méprise : ainsi, dans *La peur,* conte composé à la fois de plus d'un récit, daté du 25 juillet 1884. L'auteur rapporte d'abord une aventure à lui narrée par Tourgueniev, qui s'était cru attaqué par une espèce de montre mi-femme mi-guenon. Or, ce n'était qu'une femme qui vivait dans la forêt !

Ou bien encore de l'homme qui, en pleine nuit, voit passer à côté de lui une brouette se déplaçant seule. Mais est-ce bien vrai ? alors que, réflexion faite, il devait s'agir d'une brouette conduite par un enfant allant pieds nus, et qu'on ne voyait pas. C'est bien cette incompréhension qui fait engendrer la peur irrationnelle.

L'espèce de ressaisie de soi opérée par le narrateur, qui avance une explication jugée satisfaisante, est caractéristique d'un Maupassant maître encore de ses terreurs.

Dans un autre conte, également intitulé *la peur* (daté du 23 octobre 1882) ce sentiment est ainsi défini : « *la peur (et les hommes les plus hardis peuvent avoir peur), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. Cela a lieu dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses en face de risques vagues. La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois.* »[119]Et le narrateur de poursuivre en racontant comment, dans une maison forestière où il se trouvait avec quelque autres personnes, il se crut attaqué par un « être » qui, en fait, était un chien. Cela comprend que la peur n'est pas une crainte, l'esprit se trouble, s'affole, les images défilent dans l'imagination et ôtent à la raison toute chance d'intervenir…*« Je n'ai pas peur d'un danger, un homme entrerait je le tuerais sans frissonner, je n'ai pas peur des*

[118]. *La Chevelure,* p. 77.
[119]. *La peur*, p. 28.

revenants, je ne crois pas au surnaturel. Je n'ai pas peur des morts…….alors !et bien j'ai peur de moi ! J'ai peur des spasmes de mon esprit… »[120].

Son sens littéraire a été assez puissant pour lui permettre de donner, alors qu'il était déjà touché, des descriptions et des traductions d'états d'âme. Maupassant ne fut pas psychologue, mais, il eut, inné, le sens de la description, de la traduction des images, et quand il décrit quelque chose, on peut l'en croire. L'évolution de la peur dans l'œuvre de Maupassant doit donc être considérée comme l'expression de la réalité. Comme disait Flaubert, il a été le gladiateur-artiste qui *« amuse le public avec ses agonies »*[121].

[120]. *Lui,* p. 62.
[121]. FLAUBERT, Gustave, *Correspondances*, Gallimard, 1998.

Troisième chapitre

Lecture du double

1-Étrange double, double étranger :

1-1-le Horla

Freud, dans « *Das Unheimliche* », traite de l'étrangeté paralysante et fascinante de l'idée du double. Cette expérience s'éclaire de textes littéraires où le double annihile et fait disparaître le sujet. Chez Maupassant le double apparaît la plupart du temps comme un passant révélant un soi-même à la fois ignoré et familier. Les doubles s'introduisent au cœur même du Sujet. Les oscillations entre Je et l'Autre posent la problématique de l'existence poétique de l'univers mental dans la fiction. L'étrange familier se révèle être aussi un double qui m'est étranger.

Le double de Maupassant n'est pas celui de Stevenson, *The strange Case of Dr. Jekill and Mr Hyde (1886).* Jekill et Hyde renvoient au centre d'une même personne. Néanmoins le jeu d'extériorité et intériorité est exemplaire et gravite autour de la réversibilité du principe causatif du bien et du mal, l'un et l'autre coexistent. Hyde et son double qui se chargent de montrer la nécessité de changement, la nécessaire prise en charge mortifère des paradoxes de la société. Doubles… intériorité, extériorité et réversibilité dans ce cas (celui de Stevenson). Le système n'est pas aussi tranché, et l'évolution du rapport entre intériorité et extériorité appelle un éclairage particulier, par l'intermédiaire du médecin, dont la position même s'avère double. Doublement utilisé dans la fiction littéraire. Sa permanence dans la littérature fantastique s'explique par un jeu de reflets des paradoxes de l'évolution de la société occidentale au XIXe siècle, mais aussi par la position paradoxale du fantastique dans le champ littéraire. Le médecin dans cette littérature gère l'alternance entre le somatique et le psychique. Le double chez Stevenson est antinomique, il se caractérise par l'effet de réversibilité et de matérialisation, tandis que dans *le Horla* de Maupassant, c'est tout à fait le contraire.

Nous ne nous intéresserons en ce qui suit qu'au *Horla* qui illustre ce thème du double chez Maupassant. Il en existe donc deux versions.

Un premier *Horla* a été publié dans le journal *Gil Blas*, à Paris le 16 octobre 1886, puis repris dans *La Vie populaire* le 9 décembre 1886. Ce premier récit ne fut jamais intégré à un recueil du vivant de Maupassant. Une seconde version fut publiée directement dans un recueil auquel elle donna son titre, et qui fut publié chez Ollendorff en mai 1887.

Résumons la première version : le Dr Marrande dirige une maison de santé. Il réunit « trois de ses confrères et quatre savants » pour écouter la confession d'un malade qu'il qualifie de cas « le plus bizarre et le plus inquiétant qu'il ait jamais rencontré »[122].

Le patient commence par raconter sa vie dans sa propriété normande des bords de Seine. Son existence était jusqu'à ce jour d'automne de l'an passé calme et sereine. Puis il fut pris de « malaises bizarres et inexplicables», et connut des cauchemars qui le fatiguèrent et le firent maigrir. C'est alors que survinrent plusieurs faits inexplicables. Il y eut d'abord sa carafe d'eau qui fut bue la nuit, alors que sa chambre était verrouillée, puis une rose qu'une main invisible cueillit lors d'une promenade. Il y eut ensuite un verre qui se brisa seul et une page qui se tourna pendant une lecture... Le patient en vint à se persuader qu'un être invisible et maléfique vivait à ses côtés. Il se mit alors à le guetter et le surprit un soir alors que celui-ci venait de lui dérober son reflet dans une glace. Il décida alors de retirer dans la maison de santé Dr Marrande. S'il ne parvient pas expliquer son mal, il se souvient toutefois que ses premiers troubles sont apparus suite au passage d'un trois-mâts en provenance du Brésil où sévissait alors une épidémie de folie. Le récit de son patient achevé, le Dr Marrande conclut : « Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux ... ou si ... si notre successeur est réellement arrivé».[123]

Résumé de la seconde version :

[122]. *Le Horla I,* pp. 199-200.
[123]. *Idem,* p. 206.

Cette seconde version est la plus célèbre et la plus longue. Maupassant eut recours à la forme du journal intime et supprima ainsi tout intermédiaire entre le narrateur et le lecteur.

Le narrateur est un homme de quarante-deux ans qui coule des jours paisibles dans sa propriété près de Rouen, située au bord de la Seine. Un jour, il voit passer devant sa maison un trois-mâts brésilien. À compter de ce jour, il est victime d'étranges sensations, de malaises et de fièvre. Il en vint à se qu'il n'était pas seul, qu'on le suivait quoi qu'il fasse, qu'il était pourchassé par un être qu'il ne pouvait voir. Le narrateur nous décrit son anxiété et le trouble qui l’habite. Il évoque ce jour, où il s’est endormi en laissant près de son lit une carafe remplie d'eau. À son réveil, alors qu’il était sûr que personne n’avait pu s’introduire dans sa chambre, quelle ne fut pas sa surprise de retrouver la carafe vide ! De plus en plus souffrant, il ressent des phénomènes étranges et a l’impression qu’une force mystérieuse le menace. Il décide de se rendre au Mont Saint-Michel et parle avec un moine de l'existence de choses invisibles. Ce dernier lui raconte de vielles légendes qui évoquent la présence sur cette terre d’autres êtres que les hommes. Il rentre chez lui, et très rapidement sa « folie » le reprend. Ne sachant plus quoi penser, et se demandant s’il devient fou, il décide de réaliser quelques expériences : la nuit avant de se coucher, il place divers aliments et des boissons à côté de son lit. « On » boit la carafe d’eau, puis le lait. Il en arrive à la conclusion effrayante que quelqu'un est présent dans sa chambre chaque nuit et que celui-ci boit son eau et mange ses aliments. Il décide de se rendre à Paris où il reste trois semaines. Il assiste à une séance d'hypnotisme qui le trouble profondément. Une question lancinante l’angoisse : existe-t-il des forces invisibles ? Rentré chez lui, il est à nouveau saisi par la peur. Il ne paraît plus maître de ses actes. Un jour alors qu’il se promène dans le jardin, il voit devant lui une rose se casser et s'élever dans les airs. Inquiet par ce qu'il vient de voir, il s'assied dans un fauteuil. C'est alors qu'il voit une page de son livre qu'il avait auparavant posé, se tourner comme si une personne était là en train de le lire. Maintenant, l'homme en est sûr, un être invisible est à quelques pas de lui, l'envahissant de sa

présence pesante ; il baptisa cet être « le Horla ». Un soir il se retourne vers son miroir comme il a l'habitude de faire. Il est surpris de ne plus apercevoir son reflet. Celui-ci a disparu. Puis lentement il réapparaît comme si quelqu'un ou quelque chose était passé devant lui... Le narrateur finit par mettre le feu à sa maison pour tuer « le Horla ». Mais il doute du succès de son action. Or, il ne provoque que la mort de ses domestiques. Sera-t-il obligé de se tuer lui aussi ?

Un soupçon de fantastique, dans le sens d'irréel, échappant au réel, se mêle à la personnalité du narrateur dans ce conte. Ce narrateur se distingue du quotidien par une essence subtile qui lui permet d'agir sur la vie des autres, sur l'esprit des autres mais qui le voue à l'errance (on lui devine aucun attachement ou vie sociale), il appartient donc au domaine illusoire et symbolique, il représente l'être humain libéré du regard des autres ; mais il est aussi imparfait et ambiguë dans ce sens car il agit pour les autres et essaie de les aider. Il est tout et personne à la fois.

Ce journal va du 8 mai au 10 septembre. La logique du héros vacille au fur et à mesure que le journal progresse, cette écriture suit pas à pas son immersion dans la folie. « Suis-je fou ? », une question qui scande le texte ! À mesure que le journal progresse l'«Être» prend des caractéristiques de moins en moins physiques[124]. Le narrateur s'estompe au profit de son témoignage angoissant, simple voix narrative affolée. Parallèlement, le déroulement du journal laisse percevoir, dans la forme même des phrases, le processus de la montée de l'épouvante, résultat d'une dépossession.

« . . . .

Qu'ai-je donc ? C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies ! Il est en moi, il devient mon âme ; je le tuerai ! »[125].

L'utilisation d'images et de métaphores, mais aussi par la densification de signes textuels comme les exclamations, les interrogations, les vocatifs, les phrases nominales courtes, l'insertion de

---

[124] Le narrateur aussi tend à donner de moins en moins d'indications, et le lieu de ce combat pour la maîtrise de l'esprit du narrateur semble de plus en plus se dérouler dans un espace abstrait.

[125] *Le Horla II*, P.138.

points de suspension et de lignes de pointillés, tout indique cette dépossession : c'est la perte de pouvoir sur les choses, sur les mots, et sur soi ; ainsi que l'angoisse qui en résulte. Perte de pouvoir sur les choses, qui aboutit à ce passage à l'acte qu'est la destruction de la maison par un incendie provoqué. « *Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !...*
. . . .»[126].

Il s'agit ici d'une étude et d'un suivi depuis la naissance d'une démence jusqu'à un combat inutile contre une possession délirante. Cela se représente aussi comme un document clinique où se scinde l'identité de la victime. Ainsi le feu qui brûle sa maison ne serait qu'une métaphore du feu destructeur qui le dévore de l'intérieur.

1-2-*Le Horla* et l'esprit du temps

L'aspect sémantique se réfère au contexte historique, et tous deux renvoient aux mêmes paradigmes culturels. L'advenue de l'altérité dans le récit est cautionnée par des avancées philosophiques et scientifiques. Dans le journal, elle l'est par la fascination qu'exercent alors les mystères du psychisme[127]. Cependant les figures du surnaturel traditionnel, dans les deux textes, comme du fantastique classique, sont rejetées. D'ailleurs, dans le journal, la visite au Mont-Saint-Michel, qui associe le mot fantastique à ″gothique, diable, monstrueux, histoire et légende″, thématise cette obsolescence du surnaturel ancien. En outre, Maupassant revient, dans divers articles comme dans certains contes, sur cette disparition du surnaturel folklorique[128]. « *Le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise, la science à tout moment recule les*

[126]. *Le Horla II*, P.141.

[127]. Comme en témoigne la séance d'hypnotisme, spécifique du *Horla II*, et d'autant plus significative.

[128]. « *Lentement depuis vingt ans le surnaturel est sorti de nos âmes...* » dans (*Le fantastique),* « *Je ne crois pas aux fantômes* » (*Apparition*). « *Quant au mot surnaturel, il n'a rien à faire ici* » (*La main*). « *Je n'ai pas peur des revenants... Je n'ai pas peur des morts j'ai peur de moi* » (*Lui*).

limites du merveilleux. »[129]. Cela n'empêche pas Maupassant de manifester, dans les nouvelles, une certaine nostalgie. « *Comme je voudrais croire à ce quelque chose de vague et de terrifiant qu'on s'imaginait sentir passer dans l'ombre* »[130]. Une désillusion devant les espoirs déçus de la science, qui a sans doute été amplifiée par la lecture des textes de Schopenhauer (1788-1860)[131], de Spencer (1820-1903) et de Darwin (1809-1882).

Le Horla I s'inscrit dans la thématique évolutionniste et distanciée du successeur, le *Horla II* dans celle de l'épouvante intime née de l'aliénation. Cette double approche de l'altérité correspond d'ailleurs à deux représentations possibles de la hantise par un «Autre », qui loin de se présenter comme un double, s'impose comme un inconnaissable. Le *Horla I* tend à objectiver cette altérité, par divers procédés de distanciation, et donc à lui donner un semblant de sens dans le cadre d'une lecture darwinienne de l'évolution : « l'Autre » est ce qui prendra la suite de l'homme en tant qu'espèce, c'est un éventuel mutant non pas un double. Le *Horla II* peint l'affolement d'une subjectivité désemparée par une force inconnue qui la possède, et donne à ressentir l'effondrement de l'esprit d'un narrateur qui se trouve pris dans un processus de vampirisme psychique, et où le lecteur ignore s'il occupe la place du sujet ou de l'objet.

1-3-Les stratégies narratives dans *le Horla* :

Les textes de Maupassant qui relèvent du fantastique se déploient tout au long de sa carrière depuis son premier texte *La main d'écorché* (1875) jusqu'à *Qui sait?* (1890). Mais on note une évolution symptomatique des formes narratives qu'il utilise pour tenter de situer ses personnages par rapport aux doubles, aux miroirs et à l'altérité. Maupassant utilise deux types de composition. L'un qui s'appuie sur la

---

129. MAUPASSANT (Guy) : *la peur,* in Le Figaro du 25 juillet 1884.
130. *Ibid*.
131. Philosophe pessimiste Allemand Ses idées furent connues en France dès 1860.

présence d'une histoire encadrée, l'autre qui abolit ce cadre. Pour le premier type, pensons à *Apparition* ou au *Horla I* : une distanciation est établie entre le cadre et le récit inséré. Pour le second nous pensons au *Horla II*.

Le premier modèle permet au récit enchâssant d'apparaître comme une sorte d'instance de commentaire ou de délibération, qui maintient le cas, surnaturel dans *Apparition*, problématique dans le *Horla I*, à distance raisonnable. Cependant, à partir du moment où la thématique de l'aliénation, liée à l'angoisse, va inspirer Maupassant, il va innover. Le cadre du récit premier, ainsi que la distance entre le récit enchâssant et l'enchâssé vont disparaître. Maupassant va ainsi présenter selon des modalités diverses la contamination des deux instances narratives anciennes comme on le voit dans *Lui ?* Et dans *La chevelure* pour créer un moule original. Moule qui permet de laisser advenir l'altérité dans une proximité émotionnelle de plus en plus évidente : la réussite la plus éclatante en sera le *Horla II* (1887). Les deux *Horla* présentent donc l'advenue de l'« autre », représenté par ce qui se nomme « Horla », selon des formules narratives différentes.

« *Attendez. L'être ! Comment le nommerai-je ? L'Invisible. Non, cela ne suffit pas. Je l'ai baptisé le Horla. Pourquoi ? Je ne sais point. Donc le Horla ne me quittait plus guère. J'avais jour et nuit la sensation, la certitude de la présence de cet insaisissable voisin, et la certitude aussi qu'il prenait ma vie* ».[132]

[132]. *Le Horla I,* p. 204.

2-Le Double et les lectures psychanalytiques :

Selon Todorov « *la psychanalyse a remplacé (et par là rendu inutile) la littérature fantastique. On a pas besoin aujourd'hui d'avoir recours au diable pour parler d'un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l'attirance exercée par les cadavres: la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou indirectement, s'en inspire, en traitent en termes non déguisés. Les thèmes de la littérature fantastique sont devenus, littéralement, ceux-là mêmes des recherches psychologiques des cinquante dernières années. Nous en avons vu plusieurs illustrations ; il suffira de mentionner ici que le double, par exemple, a été du temps de Freud déjà, le thème d'une étude classique (**Der Dopplgänger**, d'Otto Rank ; traduit en français sous le titre* : ***Don Juan**. Une étude sur le double*) »[133].

On pourrait difficilement remettre en cause cette affirmation. Pourtant, le succès actuel du fantastique semble bien la démentir en partie. Cet engouement du public et des créateurs en donne vivement la preuve du contraire. Sans doute, peut-on reconnaître que la psychanalyse rend compte plus valablement que la littérature des fantasmes intérieurs à l'homme, lesquels ils s'exprimaient jusqu'ici par le recours, comme dit Todorov, notamment aux vampires et au diable.

« *La solitude est dangereuse pour les intelligences qui travaillent .... Il nous faut autour de nous, des hommes qui pensent et qui parlent ..... Quand nous sommes seuls longtemps, nous peuplons le vide de fantômes* »[134] .

Selon le concept ou le percept auquel étymologiquement *double* correspond à *pliure*, différents cas de figures se présenteront.

Dans le champ de l'humain, la notion de double se réfère d'abord à la place du sujet. Est-ce lui qui perçoit la pliure, les plis ? Est-

[133]. TODOROV, Tzvetan*, Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p. 169.

[134]. *Le Horla II,* p. 123.

ce de lui qu'il perçoit une pliure? Ce qu'il perçoit le ramène-t-il à lui-même ou l'écart et-il vers l'autre, l'extérieur?
Dans le champ du psychique, le double est au cœur des questions qui relèvent du développement de la personne, de ses étapes, de ses identifications et de la construction de son identité, et par les contributions de psychanalystes, de théoriciens du psychique et d'autres auteurs qui ont permis de nourrir le thème du double.

Un nouveau contenu est donné à la représentation du Double avec l'évolution ultérieure du moi. On peut, selon Freud, attribuer au Double d'autres possibilités et des aspirations qui n'ont pu aboutir, des décisions réprimées de la volonté. La psychanalyse a mis à jour une autre opposition entre le moi et le refoulé inconscient. (Plus tard, Freud opposera le Moi, le ça et le Sur-moi.)

Reste à expliquer l'angoisse devant ce double projeté en dehors du moi avec un effort défensif. *« Le caractère d'inquiétante étrangeté ne peut en effet venir que du fait que le double est une formation qui appartient aux temps originaires dépassés de la vie psychique, qui du reste revêtait alors un sens plus aimable. Le double est devenu une image d'épouvante »*[135]. Arrivé à ce point, dans son analyse d'un texte "littéraire", Freud, se citant lui-même, renvoie à un texte technique, et passe avec une certaine ostentation à un phénomène clinique qu'il nomme compulsion de répétition, pouvant entraîner une montée d'angoisse.

L'inquiétante étrangeté du double est un contenu de représentation refoulé (contenu de représentation, qui n'a rien à voir avec la réalité matérielle, mais avec une réalité psychique). Il fait la part des contes de fées et d'une littérature qui peut utiliser les fantômes, les apparitions, les doubles, mais sans chercher à provoquer ce sentiment d'étrangement inquiétant. Paradoxalement, ce qui serait inquiétant si cela se passait dans la vie, ne l'est pas dans la littérature.

[135]. FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, Paris, 1993, p. 239.

Reste toujours possible en littérature une inquiétante étrangeté, née du refoulement, tout aussi inquiétante dans la littérature que dans le vécu.

Faut-il témoigner pour un fantôme ? Faut-il écrire à la première personne ? Et à quoi renvoie ce « je » dont se nourrit quelque part l'écriture ? Maupassant laisse volontairement dans l'ombre la part de son propre inconscient, pour se faire le serviteur de l'inconscient du lecteur. Sans faire de la psychanalyse, ses écrits sont le lieu où l'Autre pourra se reconnaître et rencontrer sa vérité. Il décrit la société, l'âme et l'angoisse de l'être, son avantage c'est qu'il est un artiste et homme de talent ce qui n'est pas donné à tout le monde. Le lecteur y verra une invitation à entreprendre à son tour des réflexions semblables ou proches de celles de l'auteur.

Toutes ces âmes errantes rendent visite aux vivants —la nuit souvent— dans des circonstances anormales. Tous ces êtres redoutables, animés d'intentions obscures, se manifestent aux vivants soit parce qu'ils sont affamés et que l'instinct vital les pousse à assouvir leur avidité, soit, sur un plan moral, pour troubler la conscience coupable de certaines personnes et leur rappeler telle tendance mauvaise ou tel acte répréhensible commis dans un état antérieur de leur existence

Les récits, dans ce deuxième cas, prennent une tournure symbolique et rappellent que la destinée est une aventure éthique. Ils deviennent des fabulations mythiques où s'instaure un conflit intrapsychique entre l'homme et les esprits. Bien souvent, l'aspect moral disparaît derrière l'arsenal fantastique mis en œuvre. La plupart du temps, cependant, un échange s'opère entre les deux éléments, entre un moralisme abstrait et un animisme riche en projections de formes surhumaines et surnaturelles provenant de la conscience éthique.

CONCLUSION :

Nous avons effleuré le domaine du fantastique et ce n’est qu’une infime partie non moins imposante de l’iceberg immergée. Le long de notre modeste travail, il n’a pas été question de donner un panorama exhaustif de la littérature fantastique mais de fournir des échantillons qui devraient servir de bases à une réflexion sur la nature éventuelle d'un fantastique maupassien.

Bien que Maupassant ne se soit jamais défini comme un héritier de la littérature fantastique, il affichait une sensibilité particulière qui le prédisposait à ce type de littérature, lequel représentait en outre pour lui l’intérêt d’être un genre à la fois populaire (pour l’expression des sentiments élémentaires) et savant (pour les enjeux scientifiques autant qu’au regard des subtilités littéraires qu’il implique). Maupassant est beaucoup trop conscient de la complexité des mécanismes psychiques pour céder à la tentation d'enfermer l'être dans les rets d'un système quelconque. Le fantastique n'est pour lui qu'un moyen — parmi d'autres et sans privilège particulier — de cerner le mystère de la psyché et de nous faire entrevoir, l'espace d'un instant, la mouvance de ses profondeurs. Il invite le lecteur à se lancer à la poursuite du secret, tout en lui déniant la possibilité de l'élucider, ne cédant place ni à la certitude ni au réconfort, ce qui laisse le champ libre à la spéculation mais ne dissipe en rien le mystère qui l’entoure.

Et si toutefois le fantastique se confond avec l'allégorie dont les visées sont le plus souvent d'ordre moral, Maupassant ne tombe jamais dans le piège de la réduction simplificatrice, il évite soigneusement tout moralisme simpliste.

Aussi, parler de fantastique à propos des contes de Maupassant ainsi que de leur contenu névrotique, c’est considérer que Maupassant, vers la fin de sa carrière littéraire, était en train de prendre une orientation originale, se fondant davantage, à la fois sur les connaissances scientifiques de son temps et sur certaines données idéologiques, parvenant ainsi à réactiver des thèmes fictionnels conventionnels.

En outre, il retrouve, à travers l'évocation implicite d'un Ailleurs infiniment lointain et étranger, des préoccupations très contemporaines sur l'Avenir de la civilisation dont il est issu. Il appartenait à un siècle où les faits scientifiques et psychiques suscitaient un intérêt exceptionnel, populaire mais séduisant aussi pour les intellectuels, attirant pêle-mêle les scientifiques et les sceptiques.

De son temps, le spiritisme a tenu une place incontestable. L’occulte, bien qu’il soit à certains égards étrange et inexplicable (ou bien parce qu’il est justement mystérieux), vint aussi intéresser la connaissance positive, malgré la divergence avec les croyances, le sens commun, le savoir scientifique et les cadres religieux.

Si nous avons repris un thème aussi largement étudié que le fantastique, c’est parce qu’à notre avis ce genre n’a pas suffisamment été mis en relation, jusqu’à présent, avec le contexte culturel et social dans lequel il s’est développé. Or, il ne relève pas seulement d’une forme de réaction contre le positivisme et le scientisme du XIXe siècle, pas davantage, symétriquement, qu’il n’est une pure et simple fascination pour les superstitions paysannes. Maupassant est certainement un esprit sceptique, voire matérialiste, mais il ne renie pas non plus une culture populaire très ancienne qui cherche, y compris par les moyens de la science (quitte parfois à ce que certains manipulent les « expériences » !), à défendre les valeurs de la « spiritualité » contre celles (angoissantes parfois aussi) de la modernité. Et il la renie d’autant moins que c’est en lui-même qu’il fait la douloureuse expérience de ce clivage entre raison et déraison, connaissance et méconnaissance. Il ne s’agit pas de porter un jugement sur ce qui a été dit sur la culture de l’irrationnel ou les expériences fascinantes de la photographie spirite ; nous avons plutôt cherché à ouvrir une fenêtre sur la compréhension des

mécanismes humains vis à vis du monde et de l'invisible. Tout l'intérêt de la littérature, et en l'occurrence de ces « contes » qui semblent légers et ludiques, est justement d'inventer une articulation entre le Je psychique et le Je de l'écrivain qui permette, sans rien affirmer ni décider, de tenir compte des avancées de la science, de lui rappeler ses limites, et peut-être ainsi de lui préparer des avancées nouvelles et inattendues.

BIBLIOGRAPHIE



Bibliographie :

LES ŒUVRES DE MAUPASSANT

1. MAUPASSANT, Guy (de), *Boule de suif suivi de Mademoiselle Fifi*, Pocket, Paris, 2004.
2. MAUPASSANT, Guy (de), *Contes de la bécasse*, classique Bordas, paris, 2004.
3. MAUPASSANT, Guy (de), *Le Horla* (texte intégral, les clés de l'œuvre), Pocket Classique, 1998.
4. MAUPASSANT, Guy (de), *Pierre et Jean*, Pocket, Paris, 2006.

OUVRAGES GENERAUX SUR LA LITTERATURE

1-CORINNE, Françoise-Denève, *Mythologie*, connaissance d'une œuvre (Roland Barthes), Bréal, 2002.

2-GEPNER, Corinna, *La métamorphose*, connaissance d'une œuvre (Franz Kafka), Bréal, 2004.

OUVRAGES GENERAUX SUR LA LITTERATURE FANTASTIQUE :

1-BOZZETTO, Roger ; HUFTIER, Arnaud, *Les frontières du fantastique, Approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

2-DACO, Pierre, *Les triomphes de la psychanalyse, du traitement psychologique à l'équilibre de la personnalité,* Marabout, Vérviers, 1980.

3- JACQUEMIN, Georges, *Littérature fantastique,* préface de HUBERT JUIN, Fernand Nathan, Labor, Bruxelles, 1974.

4- KING, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, tome I, j'ai lu, Paris, 1995.

5- KING, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, tome II, j'ai lu, Paris, 1995.

6- LIGNON, Yves, *Les phénomènes paranormaux,* l'essentiel Milan, Ligugé, 1998.

7- LOUIS, René*, Les explorateurs de l'invisible,* France loisirs, 2001.

8- MELLIER, Denis, *Écriture de l'excès.* Fictions fantastiques et poétique de la terreur, Paris, Honoré Champion, 1999.

9- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Edition du Seuil, 1970.

<u>OUVRAGES HISTORIQUES ET ARTICLES:</u>

1. BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre (de), COUTY, Daniel *Dictionnaire des Grandes Œuvres de la littérature française*, Éditions Larousse.
2. DESSART, Francis., *dossier complet sur les recherches en parapsychologie*, Bibliothèque ALPHA.
3. Cahiers de littérature Générale, *Le double, l'ombre, le reflet.*. Ed Opéra. Nantes, pp. 43-62.
4. Les Cahiers de L'IRSA *: L'imaginaire de l'effroyable*, Montpellier, Publication de L'université de Montpellier, n° 4, nov. 1999.

5. Chéroux Clément, Fischer Andreas et autres, *Le Troisième œil : la photographie et l'occulte*, Gallimard, 2004.
6. *Encyclopédie autodidactique*, Quillet, tome2, Paris, 1976.
7. FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, Paris, 1993.
8. GUINOISEAU, Françoise, *Figures du Double et de la métamorphose d'E. T. A. Hoffmann à Francis Bacon* – thèse de doctorat, 2000 – Lyon 2.
9. HEMSEN, Philippe, *Hantise de l'écrivain*, presse universitaires du septentrion, Paris, 1997.
10. LAGRIFFE, Lucien, *La peur dans l'œuvre de Maupassant,* Archives d'Anthropologie criminelle, de Médecine légale et de Psychologie normale et pathologique, t. XXVIII, Éd. Masson et Cie, Paris, 1913.
11. Molin, Jean, *Trois modèles du fantastique*, première pré-publication par *Europe*, les fantastiques n°611, 1980.
12. SAUVAGE, Emmanuelle, *Les fantasmagories de Robertson entre spectacles instructif et mystification*, (conférence en ligne du centre canadien d'étude allemande et européenne*)* université de Waterloo, vol.1 N°2, 2004.
13. Simond, M., Éditorial, *Imaginaire & inconscient* 2004/2, n°14, pp. 5-14. disponible en ligne à l'adresse : http://www.cairn.info.

<u>SITES CONSULTES :</u>

http://www.maupassant.free.fr.

http://www.maupassantiana.fr.

http://www.guydemaupassant.fr.

http://www.alalettre.com

http//www.psychanalyse-paris.com.

http://www.sciences-occultes.org.

http://www.fabula.org.

http://www.strange-com.fr/pages/sons_spiritespag.html.

http://www.universdeslettres.fr.

http://www.x-recherche.com.

http://gallica.bnf.fr.

http://www.weblettres.net.

http://flaubert.univ-rouen.fr

TABLE DE MATIÈRES